



UnB

Universidade de Brasília

Instituto de Letras - IL

Departamento de Teoria Literária e Literatura - TEL

Bacharelado em Letras – Língua Francesa e Respectiva Literatura

ARIEL PHEULA DO COUTO E SILVA

**Esthétique du Grotesque et Perversion dans *L'Homme qui rit*, de
Victor Hugo**

PROFA. DRA. JUNIA REGINA DE FARIA BARRETO

Brasília – DF

2º/2012

ARIEL PHEULA DO COUTO E SILVA

09/89941

**Esthétique du Grotesque et Perversion dans *L'Homme qui rit*, de
Victor Hugo**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria
Literária e Literatura como pré-requisito obrigatório
para a aprovação na disciplina Estágio de bacharel
em francês

Orientadora: Dra. Junia Regina de Faria Barreto

Brasília – DF

2º/2012

ARIEL PHEULA DO COUTO E SILVA

**Esthétique du Grotesque et Perversion dans *L'Homme qui rit*, de
Victor Hugo**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria
Literária e Literatura como pré-requisito obrigatório
para a aprovação na disciplina Estágio de bacharel
em francês

Brasília, DF ____ de março de 2013.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Junia Regina de Faria Barreto – orientadora (TEL/UnB)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL/UnB)

Prof^a. Dr^a. Adriana Santos Correa (LET/UnB)

REMERCIEMENTS

Premièrement, je remercie le *Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução* et le *Departamento de Teoria Literária e Literatura* pour tout l'appui administratif.

Je remercie profondément ma directrice de recherches, professeure Junia Regina de Faria Barreto, qui, après avoir accepté diriger mon travail, m'a beaucoup aidé avec le choix bibliographique, les dialogues éclairissants sur l'analyse littéraire et l'analyse psychologique, et aussi dans des questions d'écriture en langue française.

Je remercie aussi les professeurs, Augusto Rodrigues da Silva Junior et Adriana Santos Correa pour avoir eu la gentillesse d'accepter de participer au jury de cette monographie.

En outre, je remercie l'appui du groupe de recherche *Victor Hugo e o século XIX* duquel je fais partie, et qui a beaucoup collaboré avec les discussions sur des points de traduction, la suggestion de possibles sous-thèmes en relation à la perversion. Avec cela, je remercie encore une fois la professeure Junia Barreto, et aussi les étudiants Guilherme Santos, Lucas Kadimani et Dennys Reis pour les dialogues autour des thèmes corrélationnés à cette recherche bien comme l'appui dans la résolution de problèmes dans la production textuelle de la monographie.

Finalement, je remercie le profond appui de ma famille, toujours munie du désir de bien me guider dans mes choix.

RÉSUMÉ

Cette monographie aborde la complexité des différentes scènes perverses trouvées au sein de la société représentée dans le roman *L'Homme qui rit* (1869), de Victor Hugo. Celles scènes, récurrentes dans les trois rangs sociaux représentés dans le roman, s'utilisent de la jouissance de ce qui est grotesque dans sa composition. Pour le travail avec les scènes perverses nous avons pris la théorie psychanalytique sur la perversion, dans la visée surtout de Freud avec quelques remarques de Lacan, et aussi la théorie sur l'esthétique du grotesque. Nous nous proposons donc à étudier l'imbrication de ces deux conceptions dans l'œuvre de Hugo, soit à partir de l'instauration de l'*hybris* dans des scènes perverses, soit à partir du rôle du difforme dans les diverses expressions de la perversion morale. Avec ce but, nous avons analysé la société représentée dans *L'Homme qui rit*, à partir du point de vue de la quête de jouissance perverse répandue parmi les trois rangs sociaux – la noblesse, l'église et le peuple; et des scènes perverses qui ont l'autre objet en rapport au grotesque ou à la populace.

Mots-clés: Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, perversion, grotesque, littérature

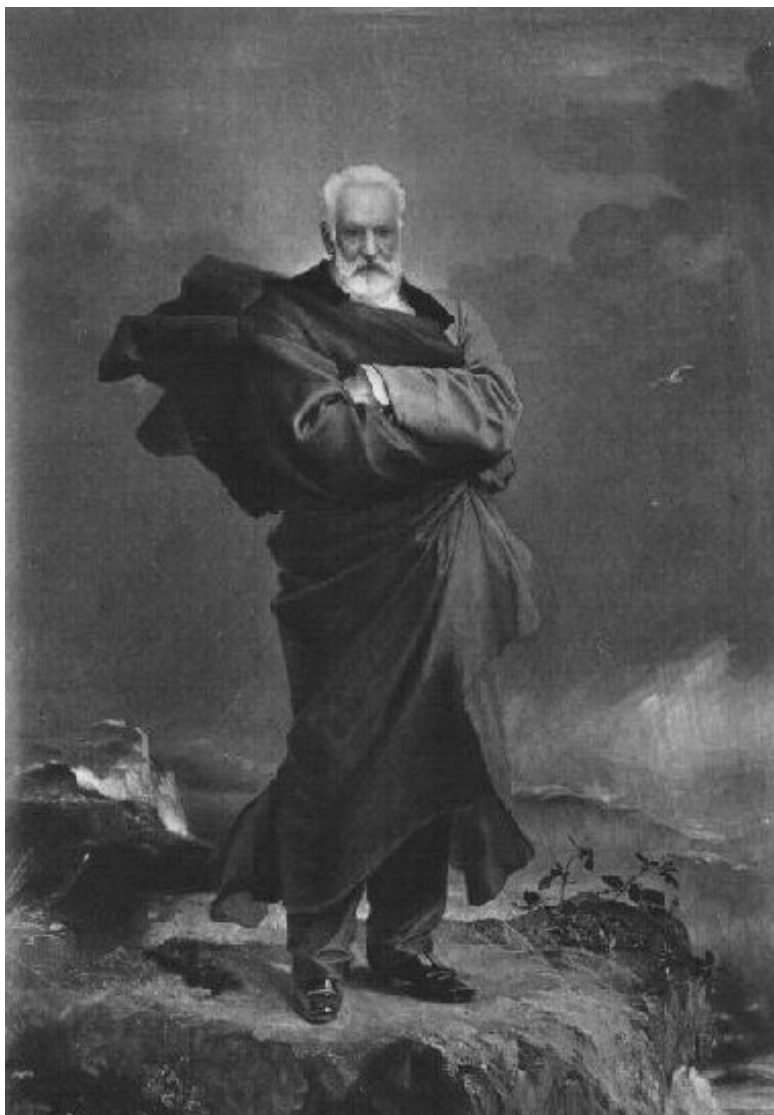
RESUMO

Esta monografia a complexidade das diferentes cenas perversas encontradas na sociedade representada no romance o *Homem que ri* (1869), de Victor Hugo. Estas cenas, recorrentes nas três categorias sociais representadas no romance, se utilizam do gozo pelo que é grotesco em sua composição. Para o trabalho com as cenas perversas, tomamos como base a teoria psicanalítica da perversão, sobretudo dentro do ponto de vista freudiano, mas com modificações feitas por Lacan. Propomos-nos então, a estudar com a imbricação destes dois conceitos na obra de Hugo, seja à partir da instauração da *hybris* nas cenas perversas, seja à partir do papel do disforme nas diversas expressões de perversão moral. Com isto, analisamos a sociedade representada em o *Homem que ri* à partir do ponto de vista da busca de gozo perverso nas três categorias sociais – a nobreza, a igreja e o povo; e das cenas perversas que possuem o outro objeto relacionado ao grotesco ou ao povo.

Palavras-chave: Victor Hugo, O Homem que ri, perversão, grotesco, literatura

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
CHAPITRE 1 – Le Grotesque	13
<i>1.1 Origines du grotesque</i>	13
<i>1.2 Le grotesque en littérature</i>	15
<i>1.3 Le grotesque comme catégorie esthétique</i>	17
CHAPITRE 2 – La Perversion	22
<i>2.1 Avant propos</i>	22
<i>2.2 Types de Perversions analysées:</i>	26
<i>Voyeurisme-Exhibitionnisme</i>	26
<i>Sadisme-masochisme</i>	27
<i>Fétichisme</i>	28
<i>2.3 Dernières considérations sur la perversion</i>	29
CHAPITRE 3 - Les enjeux de la perversion et du grotesque dans HQR	31
<i>3.1 La perversion et l'esthétique du grotesque</i>	31
<i>3.2 Création et le commerce de monstres</i>	34
<i>3.2.1 La Noblesse</i>	34
<i>Le Roi et le “droit de mutilation”</i>	35
<i>Le goût pour le difforme: la consommation des bouffons</i>	37
<i>Les Lords et le rôle des Clubs</i>	42
<i>3.2.2 L'Église et les eunuques</i>	46
<i>3.2.3 Le Peuple</i>	47
<i>Créateurs et créatures: comprachicos et saltimbanques</i>	47
<i>Le peuple et les Inns</i>	49
CONSIDÉRATIONS FINALES	53
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	55



Hugo in exile – Sketch by *V. Hugo* – Image 5 of 11. Disponible sur : <http://www.gavroche.org/vhugo/gallery/>. Dernière visualisation fev. 2013.

INTRODUCTION

Dans ce travail nous aborderons les questions entre l'esthétique du grotesque, en soulignant le grotesque tératologique, en relation aux perversions, pour analyser le rôle du difforme dès sa création jusqu'à sa consommation dans la société représentée dans *L'Homme qui rit* (dorénavant HQR¹).

Le texte de Victor Hugo a été écrit entre le 21 juillet 1866 et le 23 août 1868, et n'a été publié à Paris qu'en 1869. Comme nous observons dans la Préface (HQR, p.51), ce livre fait partie d'un projet spécifique de création divisé en trois romans. On aurait l'"Aristocratie", dédié à l'aristocratie anglaise, qui en vérité a été titré comme "L'Homme qui rit"; la "Monarchie", roman dédié à la discussion de la monarchie française, mais qui n'a jamais été écrit; et le dernier, "Quatrevingt-treize", dédié au changement de gouvernement allant vers la démocratie, dans une claire référence aux événements de 1793, qui n'était publié qu'en 1874.

Selon Albuy (2002, p.8-9), le but de Hugo pour écrire ce roman serait double: le premier serait le besoin d'exprimer l'âme, en caractérisant l'HQR comme le "Drame de l'Âme", envisageant le rôle de Gwynplaine et Déa. Dans ce cas, il est important de remarquer que le combat de l'âme "ne se sépare pas de la lutte pour la démocratie: pas de République sans idéal...". Le deuxième serait le but de faire une prophétie démocratique, en annonçant "aux lords hilaires et indignés la Révolution qui vient et la libération des peuples" (*op. cit.* p.10). Comme roman de la Révolution, "L'Homme qui rit" s'achève par "la prophétie de cette Révolution", tandis que "Quatrevingt-treize", par "la prophétie de ce qui viendra après la Révolution, le Vingtième Siècle heureux".

Même avec un tel but, son texte n'a pas été bien reçu à l'époque, mais, comme nous dit Prévost (2000, p.363): "Hugo avait en quelque sorte prévu cet insuccès. Dans un projet de préface finalement écarté, il dédiait son roman au «lecteur pensif», manière de se dissocier d'un succès immédiat".

L'action du texte de l'HQR se passe au XVIII^e siècle, au temps de la reine Anne (1665-1714), reine d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande. Mais, pour arriver à ce siècle-là, on observe tout d'abord qu'il y a déjà des irrégularités dans l'histoire des siècles

¹ Dans cette monographie nous nous utiliserons de la sigle HQR pour faire référence au roman *L'Homme qui rit*. Notre édition est celle établie et annotée par Roger Borderie. Paris: Gallimard, 2002.

antérieurs, qui ont été décrites comme le début d'une société corrompue. Sur la république anglaise, créée en 1660, on observe que "beaucoup de faits irréguliers s'étaient produits", comme la création de "la suprématie britannique"; la conquête de l'Allemagne avec l'aide de la guerre de Trente Ans; l'Angleterre a aussi fait abaisser la France, avec l'aide de la Fronde; elle a amoindri l'Espagne, avec l'aide du duc de Bragance; elle a condamné à une amende de huit millions les Provinces-Unies; elle a molesté l'Alger et la Tunis; elle a humilié Lisbonne; elle a suscité dans Barcelone la rivalité française; avec les conquêtes "par l'Océan on tenait le monde". Avec cela, l'Angleterre a fait "trembler le continent, dicté la paix, décrété la guerre, mis sur tous les faits le drapeau anglais" (HQR, p.258),

À cette époque, Cromwell disait:

Je veux qu'on respecte la république anglaise comme on a respecté la République romaine; il n'y avait plus rien de sacré; la parole était libre, la presse était libre; on disait en pleine rue ce qu'on voulait; on imprimait sans contrôle ni censure ce qu'on voulait; l'équilibre des trônes avait été rompu; tout l'ordre monarchique européen, dont les Stuarts faisaient partie, avait été bouleversé... , (HQR, p.258)

en disant que, enfin, "on était sorti de cet odieux régime, et l'Angleterre avait son pardon". (HQR, p.258). C'est à cette époque que Gwynplaine fait référence quand il dit qu'il conserve en lui le républicain, comme son père, en allant contre la monarchie qui s'est établie tout de suite.

Mais, après cela, "on était revenu des folies de la politique; on bafouait la révolution, on raillait la république et ces temps singuliers où l'on avait toujours de grands mots à la bouche, *Droit, Liberté, Progrès*; on riait de ces emphases." (HQR, p.258-9).

Ce siècle, "Le dix-septième siècle, dit grand siècle, fut une de ces époques. C'est un siècle très byzantin; il eut la naïveté corrompue et la férocité délicate, variété curieuse de civilisation."; "Ce siècle exploita beaucoup les enfants; les historiens, flatteurs de ce siècle, ont caché la plaie, mais ils ont laissé voir le remède, Vincent de Paul." (HQR, p.79). Avec ces descriptions du siècle qui dévoile le contexte social, historique et politique de la société au sein de laquelle nous travaillerons les enjeux de

la perversion et du grotesque, il devient plus facile de comprendre la façon dont cette société est caractérisée comme corrompue.

Le rôle qui jouait le difforme autant que grotesque tératologique en s'agissant d'une cible sexuelle pour la jouissance est fondamentale pour comprendre certains types de relations dans cette société. Le grotesque apparaît comme pièce fondamentale pour la création de divers types de scènes-perverses. Les monstres étaient donc fabriqués par une institution sociale périphérique, qui n'était responsable que pour l'achat, *monstruation*² et vente d'enfants, les *comprachicos*. Comme consommateurs de ces monstres, pour l'actualisation des scènes perverses, nous remarquons que toute la société, dans ses trois catégories majeures: la noblesse, le clergé et le peuple, était imbriquée dans ces procédés.

Dans le premier Chapitre, nous travaillerons sur l'évolution du mot grotesque pour arriver à son concept dans l'esthétique du grotesque dans le romantisme, et aussi la discussion de cette catégorie esthétique aujourd'hui par rapport à sa classification donnée par des spécialistes contemporains.

Dans le deuxième Chapitre, nous discutons le concept de 'perversion' et de 'pervers', pour cerner les caractéristiques clés qui seront utilisées pour analyser la perversion dans *l'Homme qui rit*. On ne travaillera que sur les pulsions sadomasochiste et exhibitionniste-voyeuriste, en association à la création d'une scène perverse, de base fétichiste, et fondée dans l'instauration de l'*hybris*, où l'espace permet d'effacer des bornes naturelles de la société.

Dans le troisième chapitre, et le dernier, on commence d'abord pour montrer les possibles imbrications entre le grotesque et la perversion, pour mieux comprendre les relations de la société représentée et aussi avec quels éléments se construisent les scènes perverses aux trois catégories de la société. Avec ces considérations, on passe premièrement par la noblesse, évoquant le "Droit de Mutilation", exclusif du Roi; ensuite, le goût pour le difforme répandu à la cour et qui est en rapport à la consommation des bouffons par ce groupe; puis on travaille sur le rôle des Clubs pour les Lords anglais et comment s'établit la mise à jour des scènes-perverses de caractère rituel. Nous examinons ensuite l'église et sur la consommation d'eunuques, car l'oeuvre ne leur donne pas trop d'importance, en relation au rôle du difforme pour la noblesse et

² Concept créé par Barreto (2008), signifiant action de production de monstres.

pour le peuple. Pour finir, nous examinerons la catégorie sociale du peuple, en passant par la caractérisation du groupe nomade *comprachicos*, qui joue le rôle central dans l'existence et la permanence des scènes-perverses répandues dans toute la société; puis nous arrivons aux foires et au rôle du saltimbanque difforme comme l'autre objet de la quête de jouissance du peuple, comme forme d'oublier sa situation lugubre.

CHAPITRE 1: Le Grottesque

Le grottesque, selon Sodré et Paiva (2002), a été toujours associé à l'onirique et au difforme, cela veut dire, à des connexions irréelles ou imparfaites. À partir d'une perspective diachronique, nous constatons que le sens du terme a évolué, surtout à cause des analogies métaphoriques. Jusqu'au XVIII^e siècle, le grottesque n'était pas considéré dans le domaine littéraire comme une catégorie esthétique, ne pouvant pas pour autant être employé à côté du "Beau" et du "Sublime". C'est uniquement au XIX^e siècle, avec la préface du drame *Cromwell*, où Victor Hugo va soutenir le grottesque autant que catégorie esthétique légitime, en l'opposant au sublime, afin d'accomplir le concept de drame romantique comme représentation du réel, cela veut dire, le grottesque n'étant plus perçu comme faisant partie uniquement du domaine dit fantastique.

1.1 Origines du grottesque

Pour le dictionnaire Le Petit Robert (2009), ce mot entre premièrement dans la langue française comme un 'nom', en 1532, venu de l'italien *grotesca*, de *grotta*, qui signifie "grotte", en français, faisant référence à des: "ornements fantastiques découverts aux XV^e et XVI^e siècles dans les ruines des monuments antiques italiens (appelées *grottes*)"; ou à des "figures fantasques, caricaturales". C'est seulement au sein de la cour du XVII^e siècle qu'on remarquera l'emploi de l'adjectif 'grottesque, signifiant ce qui est "risible par son apparence bizarre, caricaturale", ayant comme synonyme "burlesque" ou "extravagant", et par extension, "ce qui prête à rire par l'excès, l'aspect caricatural", "ridicule". En 1623, on constate l'usage de l'adverbe "grottesquement", venu de l'adjectif "grottesque", signifiant ce qui est "d'une manière grottesque" ayant comme synonyme "absurdement", "ridiculement". Puis, le 'nom' "grottesque" gagne aussi le signifié de "ce qui est grottesque, le genre grottesque", en sortant du vocabulaire spécialisé des arts pour intégrer celui qui n'est pas artistique, et pour faire son entrée dans la littérature, en signifiant "le comique de caricature poussé jusqu'au fantastique, à l'irréel".

Bakhtin (1993, p.27-28) dit que la méthode de création des images grottesques est venue avant même la création d'une dénomination générale ou d'une théorie qui donnerait un sens précis au mot comme catégorie esthétique. Cette méthode, selon

l'auteur, se trouve même dans la mythologie et dans l'art archaïque de presque tous les peuples, n'excluant pas dehors l'art préclassique des Grecs et des Romains. Pourtant, il ne serait qu'à la fin du XV^e siècle, à cause des fouilles qui ont été faites à Rome, dans les souterrains des Thermes de Titus, qu'on verrait surgir le terme 'grotesque' en ayant une acception plus précise. Un nouveau type de peinture ornementale a été donc découvert, et reçoit le nom, en italien, de *grottesca*, venu du substantif *grotta*, signifiant grotte ou cave en français.

À l'époque, cette forme *grottesca* a attiré l'attention par le mélange qu'elle proposait des règnes végétal, humain et animal dans les figurations, qui, selon Bakhtin, se confondaient et se transformaient. Avec ce type de composition, on n'avait pas de frontières nettes parmi les règnes naturels, en laissant entrevoir un éternel inachèvement de l'existence. Pinski (1961, p.119-120 *apud* Bakhtin, 1993, p.29) nous dit que, en soutenant ce qui est éloigné, en unissant les choses qui s'excluent, et en violant les notions habituelles, le grotesque artistique se ressemble au paradoxe de la logique³.

Pour Bakhtin, on concevait cette liberté de la fantaisie artistique créatrice comme une "joyeuse audace, presque riante". Il ajoute donc la présence du rire, qui sera assez discuté tout au long des siècles suivants, au cours desquels on essayera de cerner théoriquement le grotesque autant que catégorie esthétique.

Bakhtin (*op. cit.*, p.29) nous apprend que la première tentative d'analyse théorique ou même d'appréciation du 'grotesque' a été faite par Vasari, en tenant comme base un jugement de Vitruve⁴. Georgio Vasari⁵, aussi comme Vitruve, jugeait ce nouveau style barbare, à cause de la mise en peinture de monstres au lieu de la représentation des formes en proportion et format naturels, ce qui violait les prémisses classiques de la mimesis. En vérité, cette vision du grotesque perdurera jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, en considérant que pendant le XVII^e et XVIII^e siècles, le grotesque, lié à la culture populaire comique, ne faisait pas partie des canons de l'art et de la littérature, étant réduit au niveau du comique de mauvaise qualité.

³ Cette caractéristique d'effacement des différences, on la verra aussi comme l'une des caractéristiques fondamentales pour la conception de perversion, d'après Chasseguet-Smirgel (1991) (voir Chapitre 2) et en tant que point de liaison entre le grotesque et la perversion dans cette étude.

⁴ Marcus Vitruvius Pollio, architecte romain qui a vécu au I^{er} s. av. J.-C..Il codifie les principes de l'architecture hellénistique à travers son traité *Del l'architettura*.

⁵ Georgio Vasari, historien d'art, architecte et peintre italien (1511-1574).

1.2 Le grotesque dans la littérature

Après la perte de ce vif lien avec la place publique, le grotesque, d'après Bakhtin, a été soumis à certaines catégories formelles, selon les différentes images du carnaval. Ainsi, l'univers pouvait être vu à partir d'un nouvel ordre du monde totalement différent, comme l'on constate dans les œuvres de Molière⁶, Voltaire⁷, Diderot⁸, Swift⁹, dans la *commedia dell'arte*, entre autres.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, on remarque l'apparition de nouvelles réflexions dans le domaine de la littérature, concernant le champ esthétique, à partir du débat entamé autour du personnage Arlequin de la *Commedia dell'arte*. On s'interrogeait sur la possibilité d'admettre la catégorie du grotesque comme légitime aux côtés de l'esthétique du beau et du sublime, aux mêmes rangs soutenus par Kant, Hegel et d'autres encore. Selon Bakhtin, le premier travail qui fait une apologie à cette catégorie serait celui de Möser, *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* ("Arlequin ou la défense du comique grotesque") publié en 1761, dont le personnage Arlequin faisait lui-même la défense du grotesque. Möser qualifie le monde grotesque comme chimérique, dû à sa tendance de réunir ce qui est hétérogène. Il ajoute que, en tant que principe du grotesque, le rire est une nécessité de la jouissance et de la joie de l'âme humaine. Ensuite, Bakhtin (*op. cit.*, p.31) cite un autre théoricien allemand, Flögel, qui qualifie comme grotesque ce qui était différent des règles esthétiques courantes. Il appartiendrait au grotesque tout ce qui aurait un élément corporel et matériel nettement marqué ou exagéré. Selon Bakhtin, ces deux auteurs ne connaissaient que le comique grotesque venu de la *Commedia dell'arte*, donc un grotesque fondé sur le rire, mais surtout sur un rire de joie, de plaisir.

À cette même époque-là, le sens de grotesque évolue. D'un côté, il servait à exprimer la vision d'un monde individuel et subjectif, typique de la vision de monde romantique (cf. SAYRE et LÖWY, 1995), qu'à ce moment-là était à ses débuts. De l'autre, le grotesque donnait naissance au roman noir ou roman grotesque. Selon Bakhtin (*op. cit.*, p.33), le grotesque romantique se diffère de celui du Moyen Âge, car le premier est une espèce de carnaval que l'individu représente dans sa solitude, dans

⁶ Jean-Baptiste Poquellin, Molière, auteur dramatique et comédien français (1622-1673).

⁷ François Marie Arouet, Voltaire, écrivain français (1694-1778) et il est bien connu jusqu'à aujourd'hui comme l'un des grands esprits du siècle des Lumières.

⁸ Denis Diderot, écrivain et philosophe français (1713-1784).

⁹ Jonathan Swift, écrivain irlandais du XVIII^e siècle (1667-1745).

son isolement. Le grotesque romantique représente aussi une réaction aux canons classiques et ceux du XIX^e siècle. Mais le rire subit une transformation importante, car, jusqu'à ce moment-là il n'était qu'un rire de jalousie. Il va donc se métamorphoser et prendre la forme de l'humour, de l'ironie ou du sarcasme.

Bakhtin cite ensuite l'œuvre de Bonawentura, *Nachwachen* ou "Ronde Nocturne", où l'auteur a créé un mythe pour expliquer l'origine du rire: "le rire a été envoyé à la terre pour le Diable, il s'est montré aux hommes comme le masque de la joie, et ils l'ont bien accueilli. Ensuite, cependant, le rire enlève son masque de joie et commence à refléter sur le monde et les hommes avec la cruauté de la satire" (*op. cit.*, p.34).

À partir de ces exemples, Bakhtin montre le contraste existant entre le grotesque du Moyen Âge et celui de la Renaissance, liés à la culture populaire, et celui du romantisme. Tandis que le premier faisait une approximation entre le monde et l'homme, en les réintégrant par le corps à la vie corporelle, dans le grotesque romantique, les images de la vie matérielle étaient associées à la vie inférieure et perdaient leur signification régénératrice. Dans ce contexte, ce qui était familier et habituel au Moyen Âge devient hostile et étrange à l'homme, cela veut dire, le monde devient extérieur à l'humain à partir du moment où commence la perte de l'intégration. L'unique possibilité de réconciliation avec le monde ne serait donc possible qu'à partir de la subjectivité de l'individu. Cela veut dire qu'après la vision d'une perte d'humanité, l'homme romantique se tourne vers la partie la plus profonde de son âme, peut-être l'unique point de liaison avec le divin.

Un autre point de contraste établi par Bakhtin est le motif du masque. Au lieu de montrer la joie des transformations, des relativités, des métamorphoses, où même la corrélation entre la réalité et l'image comme le principe de la vie, le grotesque romantique gagne une tonalité plus lugubre, en signifiant la dissimulation et la tromperie. Bakhtin considère le motif de la marionnette une création du romantisme, tout en invoquant l'idée d'une force surhumaine et inconnue qui gouverne les hommes et les transforme en jouets.

1.3 Le grotesque comme catégorie esthétique

C'est Victor Hugo, à l'intérieur du mouvement romantique français, avec la préface de *Cromwell* (1827), comme nous l'avons signalé auparavant, celui qui a apporté à la discussion du grotesque, une plus grande complexité. Selon Hugo (*op. cit.*), c'est à la Modernité de voir que "tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière". Avec cela, Hugo reprend l'Antiquité pour dire qu'il y avait déjà des expressions du grotesque, comme il remarque dans la "scène de Ménélas avec la portière du palais (*Hélène*, acte I); la scène du Phrygien (*Oreste*, acte IV), Les Tritons, les Satyres, les Cyclopes, sont des grotesques; les Syrènes, les Furies, les Parques, les Harpies, sont des grotesques; Polyphème est un grotesque terrible, Silène est un grotesque bouffon». Mais tout cela était représenté de façon timide, ne voulant pas se montrer.

À la différence de l'Antiquité, la Modernité va considérer le grotesque dans un rôle plus étendu. Selon l'auteur, "d'une part il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon". En outre, le grotesque apparaît comme contraste au sublime, en étant "la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art". Pour finir, l'auteur détermine que tandis que le sublime représentera "l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne", le grotesque "jouera le rôle de la bête humaine", en représentant "tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes laideurs".

De façon programmatique, Hugo (*op. cit.*) établit la division de la poésie en trois âges: l'ode, l'épopée, le drame. La première "chante l'éternité", la deuxième "solennise l'histoire", et la troisième "peint la vie". Le drame, forme contemporaine à lui et sommité poétique des temps modernes, qui "fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie". Ce genre aurait comme caractéristique propre le "réel", car le "réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création". Pour Hugo, le grotesque n'est pas du domaine du fantastique, mais, en faisant partie de la vie, il est fondé comme partie du réel.

Selon Bakhtin (1993), Hugo voyait l'essence du grotesque comme la difformité, donc l'"esthétique du grotesque est dans une grande partie l'esthétique du difforme". Outre Victor Hugo, Bakhtin montre aussi le grotesque chez Hegel et Fichte. Le premier

montrerait le grotesque en ayant trois caractéristiques principales: le mélange des zones hétérogènes de la nature; les dimensions exagérées; et la multiplication des certains organes et membres du corps humain, en se basant à la phase archaïque hindoue. Pour Bakhtin, Hegel ne comptait pas avec le rôle du comique et du rire dans le grotesque. Fischte, ce serait l'inverse. C'est le comique et le rire qui font le grotesque.

Après le Romantisme, on voit une diminution de l'intérêt pour le grotesque, qui ne renaîtra que dans le XX^e siècle. Le traitement donné au grotesque par Bakhtin (1993) aux années 40 s'est penché sur le Moyen Âge et la Renaissance, surtout à partir des œuvres de François Rabelais, pour mieux comprendre le développement du grotesque, que selon lui n'est plus restreint à l'œuvre d'art. Pour Bakhtin (*op. cit.*, p.41), le grotesque à cette époque-là, à travers la vision carnavalesque du monde, transformait ce qui avait un caractère terrible ou effrayant dans ce qui était inoffensif, joyeux ou même lumineux. Selon l'auteur, "la peur est l'expression extrême d'un sérieux unilatéral et stupide que dans le carnaval est vaincue par le rire"¹⁰. Avec le rire ridicule, on ferait descendre tout ce qui était en haut, à travers le *bathos*. Le grotesque, par le rire communautaire, s'approchait donc de la liberté. Mais, d'après ce qu'on observe chez Bakhtin, le grotesque s'impose comme esthétique physique, en faisant référence au corps ou aux excès du corps; la place favorite de ces excès, l'événement grotesque par excellence, serait le carnaval.

En 1957, Kayser (2003) propose une théorie générale du grotesque, à travers son œuvre "Le Grotesque: configuration dans la peinture et dans la littérature" (*Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*). Après avoir établi un grand panorama autour des expressions du grotesque au cours de l'histoire et surtout à l'intérieur du romantisme et du modernisme, Kayser propose une conception du grotesque comme catégorie esthétique fondamentale, en faisant référence à tout ce qui est monstrueux (*op. cit.*, p.135). Dans sa théorie, l'auteur (*op. cit.*, p.162) divise le grotesque en deux types, selon sa structure: fantastique et satyrique.

Selon Kayser, le grotesque est une structure conçue par le fait de faire sentir l'étrange dans les choses vues comme familières, en créant un monde étrange. Il

¹⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, 2ªEd, p.41 (traduction libre)

appartient à cette structure l'acte de création, la composition et la réaction du public. La création du grotesque est associée aux *sogni dei pittori*, où le grotesque est conçu à partir du songe ou de la vision décevante de l'existence, en ayant comme formes celles du domaine du fantastique, de l'absurde, de l'horrible ou de la satire.

Dans la composition du grotesque, le monstrueux serait l'élément le plus fréquent, en en rendant récurant quelques motifs du monde animal, végétal ou mécanique mélangés avec l'humain. Dans le monde animal, Kayser (*op. cit.*, p.157-8) remarque ceux qui ont viennent de l'abîme, mais il prête aussi attention à des animaux fabuleux ou même ceux de la réalité. Le grotesque accorderait la préférence à des serpents, des chouettes, des araignées, ou des crapauds, tous liés au domaine du nocturne. Pour Kayser, la chauve-souris serait l'animal pur de la représentation du grotesque, car elle serait entièrement étrange à cause de sa façon crépusculaire, son vol silencieux, sa perception aiguë, la façon de sucer du sang d'autres animaux tandis qu'ils dorment, et aussi, quand elle se repose, elle se ressemblerait plus à "une portion de matière morte qu'à un être vivant"¹¹.

Pour Kayser (*op. cit.* p.160), le rire nerveux et la peur, mélangés à l'amertume, apparaissent comme obligatoires dans la perception du grotesque. Peut-être comme un éclat de rire moqueur, cynique, ou même satanique. Selon Sodré et Paiva (2002, p.56), le grotesque pour Kayser, comme la sensation de l'absurde ou de l'inexplicable n'est pas loin du concept freudien de *Umheimlich*¹², ce qu'on ne reconnaît plus comme une identité normalisée, par l'effet de forces obscures et incompréhensibles, tout en faisant l'association du grotesque à l'angoisse et à l'horreur.

Pour Sodré et Paiva (2002), le grotesque n'est pas seulement un "simple objet de contemplation esthétique"; il se définit comme une "expérience créatrice engagée à un type spécial de réflexion sur la vie"¹³. Ces auteurs (*op. cit.*, p.62) reprennent les études antérieures pour cerner une taxonomie du genre grotesque. Selon eux, c'est dans la limite entre l'humanité et l'animalité que le grotesque se place:

¹¹ KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg., São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 158. (traduction libre)

¹² *Das umheimliche*, ou l'inquiétante étrangeté, est, selon Freud (1919), la sensation qui surgit quand un contexte familier devient étrange, en s'associant à de divers facteurs, comme l'horreur, la peur, le dangereux, l'occulte et l'inaccessible à la connaissance, en pouvant être lié au complexe de castration.

¹³ SODRÉ, Muniz et PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002, p.62 (traduction libre)

(...) passions à figurer un homme que, dans sa liberté de dépasser la nature réglée par la civilisation, abandonne les règles socialement stipulées, en buvant sans soif et en aimant sans temps, mais de façon pareille à laquelle on jugeait qu'un animal le ferait¹⁴.

En ajoutant la possibilité du rire nerveux, inquiet ou de crainte, Sodré et Paiva donnent l'équation du grotesque comme "Grotesque = Homme # Animal + Rire". Avec cela, surgissent les modalités de "l'eschatologie, de la tératologie, des excès corporels, des attitudes ridicules, et par dérivation, toute manifestation de la parodie dans laquelle il se produise une tension risible par effet d'un rabaissement de valeurs (le *bathos* rhétorique), quant à l'identité d'une forme"¹⁵.

Le rire, pour Sodré et Paiva (*op. cit.*), est d'une certaine façon associé au Mal ou à ce qui n'est moralement correct, en pouvant relever de la cruauté, caractéristique qui appartient tantôt au domaine humain, tantôt au domaine de l'animalité. Les auteurs (*op. cit.*, p.66-68) font aussi un diagramme de la discursivité du grotesque autant que "représenté", avec la création des scènes, soit à travers le support écrit, comme dans le cas de la littérature, ou à travers le support imager, comme c'est le cas de la peinture, la photographie, le dessin, entre autres; ou autant ce qui est "joué", cela veut dire, des situations de communication directes, soit à l'intérieur d'une scène, soit vécue dans l'existence commune, en pouvant être: I) spontanée, dans le cas d'un événement quotidien, avec la présence de la dérision; II) mise en scène ou burlesque, quand le grotesque est représenté dans une pièce de théâtre; III) carnavalesque, dans les foires populaires et dans le Carnaval proprement dit, comme dans les fêtes et les rites populaires du Moyen Âge.

Ensuite, les auteurs (*op. cit.*, p.68-69) proposent la division du grotesque en quatre espèces: eschatologique, tératologique, choquant et critique. Le premier se réfère au rire de ce qui se lie à des situations eschatologiques, en faisant référence à des excréments humains; le deuxième fait référence au risible, lié à "des monstruosités, aberrations, difformités, bestialités, etc.>"; et le troisième, soit eschatologique ou tératologique, est classé uniquement quand le grotesque a une fonction de créer une

¹⁴ SODRÉ, Muniz et PAIVA, Raquel. *op. cit.*, p.61 (traduction libre)

¹⁵ SODRÉ, Muniz et PAIVA, Raquel. *op. cit.*, p.62 (traduction libre)

“provocation superficielle”, un “choque perceptif”, en général en ayant des intentions sensationnalistes; le quatrième fait référence au grotesque en tant qu’outil de la pensée critique, “un recours esthétique pour démasquer les conventions et les idéaux, tantôt en rabaissant les identités puissantes et prétentieuses, tantôt en exposant de façon risible ou tragicomique les mécanismes du pouvoir excessif”¹⁶.

Dans cette étude, nous utiliserons d’abord de la conception de “grotesque tératologique» de Sodré et Paiva (2002), qui est proche de celle de Hugo en ce que concerne le rire et à la difformité, car elle nous permet d’analyser le rôle du difforme, à travers le procédé de monsturation et le commerce de monstres dans la société représentée dans le roman “L’Homme qui rit”. En analysant le grotesque dans les règles de la société, les auteurs remarquent que, chez Sade, “le grotesque se manifeste par la cruauté extrême avec laquelle on retire les voiles des règles ou des conventions civilisées (ingestion d’excréments, sexualité mortifère, assassinats brutaux, etc.) en fonction d’un pouvoir qui s’autojustifie, en tournant hallucinamment en tour de soi-même”¹⁷. Avec ces considérations, le grotesque apparaît comme morale, en retenant l’aspect de transgression des normes sociales. Nous ferons d’abord pour notre étude la distinction entre grotesque tératologique, mais non strictement fermé dans le sens de Sodré et Paiva, et grotesque moral, car le caractère monstrueux associé à la perversion peut être vu dans ces deux aspects chez *L’Homme qui rit*. Soit par le goût du difforme dans le cadre des trois groupes sociaux de la trame: le peuple, le clergé et la noblesse; soit par la création des institutions sociales établies et légitimées par le corps social qui l’utilise, comme c’est le cas des Inns pour le peuple, même si la noblesse y joue un rôle important, et des Clubs pour la noblesse, outre le droit de mutilation exclusif au Roi.

On passe maintenant à l’introduction et à la discussion de la perversion dans le champ de la psychanalyse, en sortant de la discussion sur la catégorie esthétique du grotesque, pour, tout de suite, remarquer ses points de conjonction et les analyser dans l’œuvre de Hugo.

¹⁶ SODRÉ, Muniz et PAIVA, Raquel. *op. cit.*, p.68-9 (traduction libre)

¹⁷ SODRÉ, Muniz et PAIVA, Raquel. *op. cit.*, p.94 (traduction libre)

CHAPITRE 2: La Perversion

Dans ce chapitre, nous traçons un panorama du développement du concept de perversion, dès son entrée dans la langue française, tout en soulignant son rôle dans la psychologie et la psychanalyse. Nous traiterons donc de l'appropriation du terme *perversion* par la psychanalyse, avec Sigmund Freud, hérité de la Sexologie, en éclairant les différents types de perversions repérées. Ensuite, nous survolerons la relecture de la perversion chez Lacan, puisqu'elle prend un rôle encore plus net dans la structure de la psyché. Finalement, nous arriverons à certaines études de la contemporanéité avec Chasseguet-Smirguel et Ferraz, que d'une certaine manière s'incluent au centre du débat sur la perversion pour la psychanalyse d'aujourd'hui.

2.1 Avant propos

Selon Roudinesco et Plon (1998, p.584), la perversion a toujours été liée à toutes formes possibles d'art érotique en Orient et en Occident; aussi les variations sur le thème des perversions sont-elles multiples selon les époques, les pays, les cultures ou les mœurs. Pour Roudinesco, ce terme recouvre un champ d'expression vraiment large, dans la mesure où les comportements, les pratiques et même les fantasmes qu'il recouvre, ne peuvent pas être appréhendés que par rapport à une norme sociale qu'indique elle-même une norme juridique.

Jusqu'à l'entrée du terme 'perversion' dans le champ théorique de la psychologie, par Freud, le mot 'perversion' était vu comme associé à la production du 'mal'. Selon le dictionnaire Petit Robert (2009), l'entrée du mot 'perversion' dans la langue française remonte au XII^e siècle, précisément en 1120, avec le nom et adjectif 'pervers(e)', venu du latin *perversus*, participe passé du verbe *pervertere*, signifiant à cette époque-là, ce "qui est enclin au mal, se plaît à faire le mal ou à l'encourager", associé à ce qui est "corrompu, dépravé, méchant ou vicieux", et par extension un "dit ou fait par perversité", associé au diabolique, ou même l'"effet pervers, détourné de sa fin, non conforme au résultat escompté". Le dictionnaire Petit Robert atteste l'entrée en 1190 du nom féminin 'perversité', venu du latin *perversitas*, signifiant le "goût pour le mal", ou la "recherche du mal", associé à la malignité, à la méchanceté ou à la corruption et à la dépravation, ou même le "caractère d'une personne qui cherche à nuire". À la fin du XIII^e siècle apparaît aussi l'adverbe *perversement*, venu de l'adjectif

‘pervers(e)’, signifiant “avec perversité”. Ce ne sera qu’au XV^e siècle, dans les années 1444, qu’apparaît finalement le nom féminin ‘perversion’ caractérisant l’“action de pervertir, changer en mal”. Dès le début de son emploi, ce mot était chargé d’une force négative, faisant référence surtout à ce qui est en rapport au mal, dans un sens de “mal” autant que diabolique ou corrompu, soit de façon individuelle soit de façon sociale.

Ce sera avec ce sens d’anomalie ou de corruption, en rapport avec le mal, que la psychiatrie et la sexologie du XIX^e siècle aborderont la perversion comme les pratiques sociales déviantes de la norme et de sa dite finalité essentielle qui était définie comme la reproduction de l’espèce. Les manifestations sexuelles déviantes seront donc considérées d’abord comme des aberrations, “liées à une dégénérescence de l’instinct sexuel naturel” (VALAS 1990, p.10) et classé selon la cible sexuelle. Dans ce concept donc de perversion, on renferme différentes expressions, comme l’homosexualité, la zoophilie, la pédophilie, la pédérastie, le fétichisme, le sadomasochisme, le travestisme, le narcissisme, l’autoérotisme, la coprophilie, la nécrophilie, l’exhibitionnisme, le voyeurisme et aussi les mutilations sexuelles (ROUDINESCO et PLON 1998, p.583-584).

Ce ne sera qu’en 1896 que ce terme sera adopté par la psychanalyse, spécialement par Freud, laissant de côté quelque visée péjorative ou valorisante, mais en conservant le caractère de déviance. En contraste avec la sexologie et la psychiatrie, la psychanalyse met ce concept en évidence en parlant d’une structure tripartite: la psychose, la névrose et la perversion, dont la deuxième serait considérée comme “négatif” de la troisième (*op. cit.*). Avec cela Freud souligne le caractère sauvage, barbare et polymorphe de la sexualité perverse, une sexualité infantile dont la libido se restreint à la pulsion partielle, en contrepoint à la sexualité des névrotiques, qui connaît la prohibition de l’inceste, le recalque et la sublimation (*op. cit.*, p.585).

Selon Roudinesco et Plon (*op. cit.*), la perversion par Freud, et aussi l’homosexualité, était aperçue de façon ambivalente, ce qui donnait l’impossibilité de figer la perversion dans une structure du psychisme. D’un côté, Freud étend la “disposition perverse polymorphe” à tout homme en général, associé à l’enfance, ce qui allait contre la pensée psychiatrique de la fin de siècle, selon laquelle le pervers serait un “dégénéré”. Mais de l’autre côté, comme remarquent les auteurs, Freud conserve l’idée de norme et de déviation dans la sexualité dite perverse.

C'est en 1905, dans les "Trois essais sur la théorie de la sexualité", que Freud emploie le terme "perversions sexuelles", vues à ce moment-là à partir du concept d'"inversion". Selon Valas (1990, p.23), Freud s'utilise des notions déjà admises dans la science et l'opinion publique en matière de théories sexuelles à l'époque, pour les réfuter peu à peu et introduire l'originalité de son point de vue. Sa réflexion se structure en trois grandes parties: les aberrations sexuelles; la sexualité infantile; et les transformations de la puberté. Il nous intéresse ici de développer les arguments de la première partie de ce texte base de Freud à fin d'y discuter ensuite ses concepts principaux. Selon Freud (1905), il y a une grande variété de déviations selon l'objet sexuel de l'individu, cela veut dire, ce qui exerce l'attraction sexuelle; et aussi selon sa cible, ce que veut dire, l'acte par lequel la pulsion sexuelle est conduite.

Dans la première partie de cet essai, Freud travaille sur les types d'inversions selon l'objet sexuel. Dans un premier temps, l'auteur travaille l'inversion, soit absolue, amphigène ou occasionnelle. Dans l'inversion absolue, l'objet sexuel est obligatoirement le partenaire du même sexe; dans l'inversion amphigène, qui traite des hermaphrodites sexuelles, l'inversion n'est pas exclusive, car l'objet peut être tantôt le partenaire du même sexe comme du sexe opposé; dans l'inversion occasionnelle, à cause de l'inaccessibilité de l'objet sexuel normal et de l'imitation, l'objet sexuel du même sexe peut donner la satisfaction de l'acte sexuel. Avec ces considérations, Freud divise la perversion de l'objet, quand il y a la fixation dans un objet unique en détriment des autres, selon la situation: quand le partenaire est humain, comme dans l'inceste, dans l'homosexualité, dans la pédophilie et dans l'auto-érotisme; ou quand l'objet n'est pas humain, comme dans le cas du fétichisme, de la zoophilie et du travestisme (cf. ROUDINESCO 1998, p.585).

Pourtant, Freud remarque que les perversions sexuelles ne se définissent pas quant à l'objet sexuel strictement, car l'objet n'est pas un élément essentiel dans la pulsion sexuelle. Avec ces considérations, l'auteur dit qu'il faut faire cette dissociation à cause du fait que "c'est probable que, d'abord, la pulsion sexuelle soit indépendante de son objet, aussi ne doit pas son origine à ses excitations"¹⁸.

¹⁸ FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. vol. VII. Imago, 2006, p.8 (traduction libre)

Dans les perversions selon la cible sexuelle, Freud accepte que certaines relations intermédiaires avec l'objet sexuel soient reconnues comme des cibles sexuelles préliminaires. Elles sont ou les transgressions anatomiques ou la fixation dans des cibles provisoires. Dans le premier cas, l'auteur souligne la survalorisation de l'objet sexuel et l'emploi de la bouche, de l'anus et d'autres parties du corps comme ressignifiées dans la sexualité, et aussi la substitution impropre de l'objet sexuel par le fétichisme. Dans le deuxième, l'auteur distingue trois différentes espèces de pratiques (*op. cit.*): le plaisir visuel, dans l'exhibitionnisme et le voyeurisme; le plaisir de souffrir ou faire souffrir, dans le sadisme et le masochisme; et finalement, par le plaisir pas la surestimation d'une zone érogène, par exemple, la bouche.

À partir de 1915, Freud (*op. cit.*) apporte de nombreuses modifications à sa première conception de la perversion en fonction d'abord de sa métapsychologie et de sa nouvelle théorie du narcissisme, puis de sa deuxième topique et de son élaboration de la différence des sexes. Il passe ainsi d'une description des perversions sexuelles à l'idée d'une organisation de la perversion en général en tant que paradigme d'une organisation du moi basé sur le clivage. Avec le concept de renégation, fondé en 1923, autour de l'idée que les enfants nient la réalité de l'absence du pénis chez les filles, Freud aborde le fétichisme, en 1927, à partir de l'existence de deux réalités qui y coexistent: le refus et la reconnaissance du pénis chez la femme. À partir de ce moment-là, le clivage passe à exister non seulement dans la psychose, comme reconstruction d'une réalité hallucinatoire, mais aussi dans la perversion. Freud passe donc d'une description des perversions sexuelles à sa théorisation du mécanisme général de la perversion, qui n'est seulement le résultat d'une disposition polymorphe de la sexualité infantile, mais la conséquence d'une attitude du sujet humain confronté à la différence sexuelle.

Ce ne sera qu'avec Jacques Lacan qu'on observe la perversion en tant que véritable structure, en sortant du champ de la déviation. Selon Roudinesco et Plon (*op. cit.*), Lacan, lui même un libertin, préférerait penser que seulement les pervers pourraient parler de la perversion. Avec ces considérations, pour faire de la perversion un composant du fonctionnement psychique de l'homme en général, comme provocation ou défi par rapport à la loi, il privilégie deux notions: celle du désir et celle de la jouissance. Lacan observe que la structure perverse se caractérise par la volonté du sujet de se transformer en objet de jouissance offert à Dieu, et transformant la loi en dérision,

et par un désir inconscient de s'annuler dans le mal absolu et dans l'anéantissement de soi. Comme remarquent Roudinesco et Plon (*op. cit.*), avec la sortie de la perversion du champ des perversions sexuelles, la perspective lacanienne ouvre la voie à des nouvelles possibilités thérapeutiques. La perversion n'est plus considérée incurable et le pervers peut recevoir le traitement psychanalytique. La perversion laisse d'être catégorisée comme strictement liée à la sexualité et l'individu n'est plus un danger pour la société.

Pour notre travail concernant le roman *l'Homme qui rit*, nous nous appuierons sur les types pervers analysés par Freud dans ces premiers travaux, tout en laissant de côté la discussion autour de la structure de la perversion, car, dans le texte, il se trouve bien obscure la caractérisation des personnages et les nuances qui seraient nécessaires pour penser la structure de la perversion proprement dite. Dans ce but, nous plongerons ensuite dans l'analyse des types de perversion qui seront trouvés dans *l'Homme qui rit*, et qui sont en rapport avec l'esthétique du grotesque: à savoir, le voyeurisme-exhibitionnisme, le sadisme-masochisme, et le fétichisme.

2.2 Types de la Perversion:

Voyeurisme-Exhibitionnisme

Selon Freud (1905), l'exhibitionnisme et le voyeurisme sont liés au plaisir à partir de la vision. Dans l'exhibitionnisme, l'on observe que le sujet jouit tout en devenant l'objet, l'autre, et en pleine connaissance du fait qu'il est vu. De façon inverse, dans le voyeurisme, la jouissance demeure dans le plaisir de regarder l'autre (l'objet) se livrer à l'acte sexuel.

En analysant l'action de voir en parallèle à l'action de toucher, Freud (*op. cit.*) dit que la "progressive occultation du corps advenue avec la civilisation maintient éveillée la curiosité sexuelle, qu'ambitionne compléter l'objet sexuel à travers de la révélation des parties occultes"¹⁹. Avec ces considérations, l'auteur dit que la fonction du regard comme cible intermédiaire existe chez les personnes dites normales, et leur donne la possibilité d'orienter une partie de la libido vers des cibles artistiques. La perversion apparaît quand le plaisir de voir, la scopophilie, se restreint aux organes

¹⁹ FREUD, S. *op. cit.*, p.12 (traduction libre)

génétaux, se lie à la supériorité du dégoût ou quand il substitue la cible sexuelle normale, comme dans le cas des exhibitionnistes. Comme vu le sadisme et le masochisme qui se constitue vraiment dans une configuration double, cela veut dire, comme sadomasochisme, Freud remarque que cette configuration double apparaît aussi dans l'exhibitionnisme et le voyeurisme, finissant par exprimer une pulsion exhibitionniste-voyeuriste.

Lacan remarque (1973-1974, leçon de 19 février 1974) que, “où il n’y a pas de relation sexuelle, chacun invente ce qu’il peut”, pour aborder le fait que les perversions encombrant un trou dans le réel. Selon l’auteur, Sade²⁰ et Masoch²¹ ont “inventé”, respectivement le sadisme et le masochisme pour essayer d’encombrer un trou du réel avec un objet, la voix, tandis que les exhibitionnistes et voyeurs l’ont fait avec le regard. Avec ces considérations, l’auteur commente que la raison par laquelle la douleur physique et la voix du masochisme et du sadisme sont mieux connues se lie au fait que dans l'exhibitionnisme et le voyeurisme, dans la scène de jouissance, il n’y a pas de bruit.

Sadisme-masochisme

Pour Freud, le sadisme correspondrait à un composant agressif autonome et exagéré de la pulsion sexuelle, dont la satisfaction serait exclusivement conditionnée par l’assujettissement et par des mauvais traitements infligés à l’objet sexuel. De la même façon, le masochisme, selon Freud, s’accordait à toutes les attitudes passives dans la vie sexuelle et la satisfaction de l’objet sexuel ne surgit que par la douleur physique ou psychique. Avec ces considérations, l’auteur remarque qu’il est possible que le masochisme soit la continuation du sadisme, qui se tourne vers la personne elle-même, et qui devient donc l’objet sexuel. Avec ces observations, Freud note que les formes actives et passives de cette perversion sont trouvées chez la même personne, ce qui lui fait penser au ‘sadomasochisme’, concept qui a été créé à partir de sadisme (actif) et de

²⁰ Donatien Alphonse François, comte de Sade, appelé Marquis de Sade. Écrivain français (1740-1814), dont la vie fut marquée par des scandales et de nombreux séjours en prison. Il est connu par ses œuvres radicalement licencieuses et subversives. Le mot *sadisme* advient de l’érotisme cruel présent dans ses textes.

²¹ Leopold Sacher-Masoch, écrivain autrichien (1836-1895), dont l’œuvre était dominée par la volupté et la souffrance, décrites dans une forme cruelle d’amour.

masochisme (passif), et qui désigne une perversion sexuelle fondée sur la jouissance et la nuisance, liée à la souffrance infligée à un autre ou à soi-même comme objet.

Selon Lacan (1953-1954, p. 245), la relation sadique implique un emprisonnement du consentement du partenaire: sa liberté, son avouement, son humiliation. Avec ces considérations, les manifestations sadiques sont marquées par l'attente, la peur de l'autre, la pression, en ne finalisant pas l'acte destructif. Plûtard, Lacan (1964, p. 169) définit que le sujet, autant que l'autre, apparaît pour fermer le circuit pulsionnel. Avec ces considérations, la pulsion sadomasochiste se maintient au moment où le sujet prend la place d'objet de la pulsion, l'objet d'une autre volonté.

Le masochiste (Lacan, 1966-1967, leçon du 10 mai 1966) fait partie d'une scène qui n'a son sens que dans la quête de jouissance, et cette jouissance est entièrement liée à l'autre, car c'est le masochiste qui va infliger à l'autre sa forme de conduite, à travers un "contrat". Ce "contrat", comme nous indique Lacan n'est que l'expression d'un lieu où s'exhibe un mot, qui est le mot du contrat.

Fétichisme

Le fétichisme se lie, selon Freud (1905), à la survalorisation du substitutif de l'objet sexuel et de son utilisation de façon impropre. Le substitutif employé par l'individu peut être une des parties du corps (pied, bouche, seins, cheveux) ou alors des objets, mais en rapport avec le corps humain (chaussures, chapeaux, etc.). Ces substitutifs sont employés comme des remplacements de la cible sexuelle. La transition pour les cas de fétichisme avec le renoncement de la cible sexuelle, qu'elle soit normale ou perverse, se constitue avec l'exigence pour l'objet sexuel d'une condition fétichiste, afin que la cible sexuelle soit atteinte (la couleur des cheveux, certains vêtements, ou même des défauts physiques). Pour l'auteur, le cas du fétiche devient pathologique quand sa nécessité se fixe et prend la place de la cible sexuelle normale; quand le fétiche se détache d'un individu et devient l'unique objet sexuel. La faiblesse d'exécution de l'appareil sexuel serait une condition préalable pour tous les cas de fétichisme.

Freud identifie, finalement, la dimension fétichiste dans toutes les formes de perversions (exhibitionnisme, voyeurisme, coprofilie), en montrant que, dans ces cas, le fétiche est porteur de tous les autres objets. Dans son texte de 1927, Freud travaille le

fétichisme dans la structure de la perversion, en disant qu'il joue un rôle dans le mécanisme de défense contre la castration, la *Verleugnung*. Avec ces considérations, selon Lacan, Freud l'avait considéré comme la "perversion des perversions" (LACAN, 1956-1957, p. 198).

2.3 Dernières considérations sur la perversion

Après avoir montré certaines considérations de Freud autour de la perversion et quelques observations faites par Lacan, nous passons maintenant à deux points sur des perspectives plus récentes, que nous croyons fondamentaux pour comprendre les perversions dans le roman *L'HQR*: l'*hybris* et la nécessité de création d'une scène obsessive par le pervers.

En analysant les œuvres de Sade, Chasseguet-Smirguel (1991, p.215) démontre que les perversions, quel que soit leur contenu, sont constituées par une régression sadique-anale, dont le but est de "détruire la réalité, faite de différences, pour instaurer, à sa place, le règne de l'analité, où toutes les différences sont abolies". "Si la névrose obsessive est une 'religion privée', la perversion est donc l'équivalent d'une "religion du diable"" (op. cit., p.216). Avec ces considérations, toutes perversions se disposeraient à l'*hybris*, à la subversion des lois divines, tout en essayant de substituer Dieu, la loi, pour devenir soi-même le créateur d'une nouvelle réalité, pour devenir le Créateur. En établissant en rapport avec les rôles bibliques, Chasseguet-Smirguel souligne le double caractère de Satan: tandis que le Diable est lié à l'analité, Lucifer est le représentant de l'orgueil humain contre Dieu. Ceci serait essentiel pour l'opposition entre loi et perversion et le lien que la perversion maintient avec l'*hybris*, l'orgueil et le démesuré. L'hybridation, avec ces considérations, s'exprime dans le mélange, le désir de retourner au chaos originel d'où sortira cette nouvelle réalité.

Pour Ferraz (2010), "le *mélange* serait la clé pour l'organisation des fantaisies présentes dans les scènes illustrées par Sade: l'équivalence entre des zones érogènes, la confusion entre les sexes, la copulation d'individus de différentes générations et des relations incestueuses"²². Selon l'auteur (op. cit., p.47), "dans la perversion, le rôle joué

²² FERRAZ, Flávio Carvalho. *Perversão*. 5. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010, p.103 (traduction libre)

par l'illusion dans la vie psychique est mis en relief"²³, cela veut dire que "le pervers devra composer un décor pour sa vie sexuelle dans lequel, la castration sera constamment niée"²⁴. Avec ces considérations, l'auteur affirme que "les actes pervers ont, comme les actes obsessionnels, un caractère rituel qui garde un signifié donné par la fantaisie inconsciente. De la même façon, ils impulsent eux-mêmes de manière compulsive et compulsive" (*op. cit.*, p.105). L'auteur remarque donc que seulement le pervers jouit de ce plaisir lié à la scène rituelle créée, en contraste avec les autres qui y sont englobés.

Après ces considérations, il s'agira désormais de saisir les relations de perversion dans le roman *L'HQR*, nécessaires pour établir l'analyse entre la perversion et le grotesque dans le texte. Nous y travaillerons sur les manifestations de la perversion associées tantôt au grotesque physique tantôt au grotesque moral, dans les différentes divisions de la société, telle qu'elle est représentée dans l'œuvre hugolienne: la noblesse, l'église, et le peuple.

²³ FERRAZ, Flávio Carvalho. *op. cit.* p. 47 (traduction libre)

²⁴ FERRAZ, Flávio Carvalho. *op. cit.* p. 48 (traduction libre)

CHAPITRE 3 - Les enjeux de la perversion et du grotesque dans HQR

Dans ce chapitre, nous aborderons les rapports entre l'esthétique du grotesque et les perversions pour analyser les enjeux à l'intérieur de la société représentée dans le roman *HQR*, de Victor Hugo. À travers la perspective du grotesque tératologique, nous discuterons le goût pour le difforme comme fétichisme, présent dans la scène rituelle perverse; et son association aux perversions sadomasochistes et exhibitionnistes-voyeuristes, pour expliquer la création, la jouissance et le commerce de monstres, accomplies par les différents rangs sociaux: la noblesse, avec les bouffons; l'église, avec les eunuques; et le peuple, avec les saltimbanques, en y évoquant le rôle stratégique fondamental des *comprachicos*. Sous la perspective du grotesque moral, la perversion n'est pas abordée comme une forme de résistance à la loi, mais elle est ancrée dans la norme sociale, tantôt elle se manifeste par l'omnipotence du roi et l'exercice de son "Droit de Mutilation"; tantôt par l'existence de deux institutions sociales particulières – les *Clubs* et les *Inns*, caractérisées comme lieu de la jouissance sadomasochiste et exhibitionniste-voyeuriste de la société, diversement manifesté dans chacune d'entre elles.

3.1 La perversion et l'esthétique du grotesque

Dans le but d'analyser les enjeux de la perversion et de l'esthétique du grotesque dans la narration, il faut d'abord reprendre et énumérer les caractéristiques de la liaison entre leurs éléments et comment leurs imbrications y sont trouvées. Pour, ensuite, y discuter la jouissance perverse du grotesque dans trois catégories sociales de la trame – noblesse, clergé et peuple.

L'une des premières caractéristiques trouvées dans la représentation du grotesque est un certain effacement des bornes entre les trois règnes naturelles: le végétal, l'animal et l'humain, où l'on trouve, parfois, des images qui s'en servent pour créer un mélange bizarre, exprimant le grotesque. Avec cela, le grotesque rappelle le paradoxe de la logique, car, pour Pinski (1961, p.119-120 apud BAKHTIN, 1993, p.29) il viole les notions habituelles en unissant les choses qui s'excluent.

Quand on observe le mélange entre l'humain et l'animal apporté par l'image du Diable, décrit, selon Chevalier et Gheerbrant (1982, p.352), par sa tête de bouc ou de chameau, les pieds fourchus, des cornes et des poils sur tout le corps, on s'approche du concept d'*hybris* de la perversion. Selon les auteurs (*op. cit.*), le Diable serait aussi le symbole de toutes les forces qui "troublent, assombrissent [et] affaiblissent la conscience et la font régresser vers l'indéterminé et de l'ambivalent", ce qui relève le domaine de l'enfer, "où l'homme et la bête ne sont plus différenciés" (*op. cit.*, p.353).

L'approche entre le mélange grotesque et le mélange diabolique se fait donc à partir du mélange entre les règnes naturels. Pour Chasseguet-Smirguel, comme nous avons noté auparavant, l'*hybris* renferme en soi ce mélange comme la subversion des lois divines, surtout le rôle de la création inhérente à Dieu. Serait, donc, ce mélange une manifestation d'un désir de régression sadique-anal, à un état de chaos originel, où l'homme qui le crée est vue lui aussi comme créateur, en contrepoint à Dieu. Le grotesque serait la place où l'*hybris* peut être trouvé, ou même, à partir de laquelle l'*hybris* peut être instaurée.

Pour Bakhtin (1993, p.265), pendant le Moyen Âge, le grotesque dévoile un mélange, soit du mélange le corps, soit la fusion du corps humain avec celui de l'animal. Pour l'auteur, le grotesque est vu comme essentiellement physique, figurant les excès et défigurations du corps, et en recourant à l'hyperbole du bas corporel – orifices, protubérances, ramifications et excroissances, telles comme la bouche ouverte, les organes génitaux, les seins, les phallus, le ventre et le nez - associés surtout au *carnaval* rabelaisien. Dans cette période, le masque grotesque ne montre pas de dissimulation, le rire grotesque s'exprime comme un rire ridicule et se révèle comme libération, comme un rire de liberté. Le mélange et le recours à l'excès font aussi descendre, par le rire, le haut (l'éminent, l'important) en le mélangeant au bas (l'abject, le moralement méprisable), procès connu comme *bathos*, ce qui crée un principe de chaos, qui se lie lui aussi à l'*hybris*.

Du Moyen Âge au romantisme, on remarque l'introduction de la composante de l'étrange dans le grotesque. Ce fait provoquera, en contraste au rire de liberté et de jalousie, un rire de dissimulation et de tromperie, associé parfois à un rictus, comme on verra à propos de Gwynplaine, le protagoniste du roman, dans la partie dédiée à la scène-pervers de Josiane. Comme nous avons déjà évoqué auparavant, Bakhtin (1993,

p.34), en citant Bonawentura, considérait qu'au romantisme le rire "a été envoyé à la terre pour le Diable, il s'est montré aux hommes comme le masque de la *joie*, et ils l'ont bien accueilli. Ensuite, cependant, le rire enlève son masque de joie et commence à refléter sur le monde et les hommes avec la cruauté de la satire".

Ce sera Hugo celui qui accordera au grotesque le statut de catégorie esthétique à côté du beau et du sublime, et le présente comme dans la vie réelle, au côté du beau et du sublime, en soulignant son caractère "difforme et horrible" ou associé au "comique et [au] bouffon". Pour Hegel (*apud* BAKHTIN, 1993, p.39) le grotesque se montre comme le mélange de zones hétérogènes, la représentation de dimensions exagérées et la multiplication de certains organes du corps humain. Finalement, Kayser, au long du XX^e siècle, associe le grotesque au *sogni dei pittori*, comme grotesque fantastique lié à la fantaisie; à la création de l'étrangeté, l'*Umheimliche* de Freud, liée à la création du monstrueux, où l'on trouve aussi des éléments mécaniques. Le rire suscité par le grotesque serait un rire nerveux, avec la peur et l'amertume.

Avec Sodré et Paiva (2002), on aura l'équation de l'hybridation qu'on utilisera pour mieux expliquer l'*hybris* dans la création du grotesque. Les auteurs proposent l'équation "Grotesque = Homme # Animal + Rire", en plaçant le grotesque au seuil du mélange de l'humain et de l'animalité, en association avec le rire. En tant que réflexion sur la vie, et non plus considéré uniquement comme un objet esthétique, le grotesque se révèle comme élément fondamental pour la création de la scène-pervers  dans la fantaisie fétichiste qu'on trouve dans le roman *l'HQR*. Cette scène, comme nous avons déjà évoqué, se caractérise par sa répétition obsessionnelle, ou par le retour à ce lieu idéal de quête de jouissance, mais sans arriver à son but, c'est à dire, à la satisfaction complète de la pulsion. Avec ces considérations, le grotesque a un rôle spécial dans la scène, car l'autre de la scène est généralement lié au difforme, donc, au grotesque tératologique.

Pour Sodré et Paiva (*op. cit.*, p.62), le rire est, d'une certaine façon, associé au mal ou à ce qui n'est pas moralement correct, comme le rire de la cruauté, qui s'associe à l'activité présente dans le sadisme et le voyeurisme et à la passivité présente dans le masochisme et l'exhibitionnisme. La cruauté, comme bien expliquent les auteurs, est une caractéristique qui relève tantôt du domaine humain tantôt du domaine de l'animalité. Le grotesque, aperçu dans la discursivité, peut se montrer comme "spontané", ou non représenté, cela veut dire, dans la vie du sujet personnage. Avec ces

considérations, on a un concept d'esthétique qui ne se lie pas avec un objet esthétique, mais à la propre vie. Ainsi, le grotesque apparaît comme une partie fondamentale de la fantaisie du pervers, soit dans le *moi* pervers, comme dans le cas de l'exhibitionnisme dans les foires, soit dans la création de l'*autre* comme sujet dans les perversions sadomasochistes. Dans la scène-rituel, le grotesque tératologique, le risible lié à "des monstruosités, aberrations, difformités, bestialités, etc.", suscite un rire sadique dans le voyeurisme de la foule, en rapport à l'exhibitionnisme des saltimbanques dans les Inns, tandis que, dans les pratiques des Clubs, le grotesque moral s'associe de façon plus lugubre au sadomasochisme et à la cruauté vers l'autre,

En résumant le cadre des relations entre la perversion et le grotesque, nous remarquons tantôt le grotesque tantôt l'*hybris* comme une tentative de rupture des bornes établies par la norme sociale, d'où vient le caractère transgresseur du grotesque et aussi du pervers. Le grotesque dans la scène rituelle du pervers dans la trame de l'*HQR*, nous révèle que cette catégorie esthétique demeure fondamentale pour la compréhension des perversions liées au sadomasochisme et au voyeurisme-exhibitionnisme.

3.2 Création et le commerce de monstres

Il nous intéresse ici de discuter le goût pour le grotesque tératologique répandu dans la société, celle-ci représentée par les trois rangs sociaux assez distincts: la noblesse avec sa demande de bouffons et le joué auprès des Clubs; le clergé avec sa demande d'eunuques; et le peuple, soit les *comprachicos*, créateurs et commerçants de la marchandise monstrueuse, soit la populace jouisseuse de difformités dans les Inns.

3.2.1 La Noblesse

Cette seigneurie était difforme, cette couronne était hideuse, cette robe de pourpre était lugubre, ces palais étaient vénéneux, ces trophées, ces statues, ces armoiries étaient louches, l'air malsain et traître qu'on respirait là vous rendait fou. (HQR, p.734)

Dès la préface nous remarquons la façon négative employée pour la représentation de la Seigneurie anglaise: “ce phénomène, la Seigneurie” (en Angleterre) ou “la Royauté” (en France), “pas de féodalité plus illustre, plus terrible et plus vivace” (HQR, p.51). Friedmann (2002, p.146), remarque le vice fondamental de la noblesse, venu de son narcissisme par rapport à la société, où le peuple est laissé de côté. Pour l’auteur, la noblesse, “doublée d’une conscience irréductible de ses privilèges, s’accompagne tout naturellement d’une joie mauvaise, où le laid, la difformité, le sadisme gratuit et blasphémateur s’épanouissent sans vergogne”, cela veut dire: “prendre plaisir à la cruauté et railler”.

Selon Roman (1999, p.427), “le lien monarchique est représenté comme un sadisme, où le roi tire jouissance de la souffrance infligée au bouffon”. Ceci nous permet de noter la façon dont le gouvernement a été organisé, et comment les différentes échelles de ce groupe s’utilisent de la jouissance du grotesque.

Le Roi et le “droit de mutilation”

L’omnipotence narcissique du roi à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle (temps de la narration) se mélangeait avec celle du “tyran”, dont la forme de gouverner était structurée à partir d’un pouvoir central face au parlement, mais muni d’un pouvoir illimité. Selon Friedmann (2002, p.147), “les rois s’identifient, tout naturellement, à ces dieux de l’Olympe qui font de leurs créatures des jouets favoris et contribuent ainsi largement, par la cruauté et l’arbitraire, à faire de la bouffonnerie un synonyme de la vengeance”. Avec ces considérations, le Roi gouverne en faisant du monde un miroir de ses désirs, de façon narcissique. Ainsi, nous constatons dans la narration à propos de Jacques II et Philippe II que:

il y a le tyran qui se cache, comme Tibère, et le tyran qui se vante, comme Philippe II. L’un est plus scorpion, l’autre est plus léopard. Jacques II était de cette dernière variété. Il avait, on le sait, le visage ouvert et gai, diffère en cela de Philippe II. Philippe était lugubre, Jacques était jovial. On est tout de même féroce. Jacques II était le tigre bonasse. Il avait, comme Philippe II, la tranquillité de ses forfaits . (HQR, p.532)

Ces types de rois pouvaient être eux-mêmes des monstres, des monstres moraux, “par la grâce de Dieu”, dans le sens où leur pouvoir était légitimé par l’institution

cléricale et donc le roi “n'avait rien à dissimuler et à atténuer, et ses assassinats étaient de droit divin”. En outre, ses crimes pourraient être découverts, car leur jugement n'aurait pas lieu, différemment des crimes issus du peuple:

Il eut volontiers, lui aussi, laissé derrière lui ses archives de Simancas avec tous ses attentats numérotés, datés, classés, étiquetés et mis en ordre, chacun dans son compartiment, comme les poisons dans l'officine d'un pharmacien (...). Signer ses crimes, c'est royal. (HQR, p.533)

Ces crimes royaux, surtout pratiqués pour accomplir une vengeance ou maintenir l'ordre à tout prix, étaient en rapport strict avec l'image du roi narcissé, tout-puissant, seul centralisateur de l'ordre et du pouvoir. Jacques I^{er} “il a [fait] crevé les yeux à des ducs de sang royal pour le bien du royaume. Certains princes, trop voisins du trône, ont été utilement étouffés entre deux matelas, ce qui a passé pour apoplexie. Or, étouffer, c'est plus que mutiler” (HQR, p.533). Pour maintenir l'ordre,

le bien de l'État veut de temps en temps des disparitions. Un héritier gênant, en bas âge, qu'ils prenaient et qu'ils aniaient, perdait sa forme. Ceci facilitait les confiscations. Les transferts de seigneuries aux favoris en étaient simplifiés. (HQR, p.92)

Nous avons un assez large panorama de brutalités pratiquées au-delà des normes dans la société, tout en dévoilant le grotesque, ce qui rend le sadomasochisme non une perversion de caractère transgresseur d'une norme sociale et juridique, mais un symptôme d'une société organisée de façon perverse.

Les rois exerçaient la demande sociale la plus haute du procédé de monsturation par les *comprachicos*. C'est au cours du gouvernement de Jacques I qu'on pratique l'assassinat de Lord Clancharlie et la vente de son fils encore bébé, Lord Fermain Clancharlie, nommé ensuite Gwynplaine. À ce moment-là “c'était l'époque où l'on tronquait les familles encombrantes et réfractaires, où l'on coupait court aux filiations, où l'on supprimait brusquement les héritiers” (HQR, p.91). Avec le magnifique talent de défigurer des comprachicos, “défigurer vaut mieux que tuer”. C'est ce qu'on a fait avec Gwynplaine, défigurant son visage et le transformant en masque, marqué par un rictus perpétuel.

Le goût pour le difforme: la consommation des bouffons

Pour discuter le goût du difforme dans la noblesse, il faut analyser le rôle du féminin dans les scènes perverses, surtout avec la présence de l'image du bouffon. Pour Roman (1999, p.549) "l'‘Ananke du cœur humain’ apparaît justement dans la complication des fonctions du personnage féminin". Ce sera à travers ces personnages que le goût du difforme compose une scène-perverses où la présence du grotesque devient fondamentale. Il surgit dans le fétiche, exprimé par l'autre objet ou la fantaisie masochiste de se faire monstre:

le goût du difforme existait (...) particulièrement chez les femmes, et singulièrement chez les belles". "À quoi bon être belle, si l'on n'a pas un magot? Que sert d'être reine, si l'on n'est pas tutoyée par un poussah? Marie Stuart avait eu des «bontés» pour un cron, Rizzio. Marie-Thérèse d'Espagne avait été «un peu familière» avec un nègre. D'où l'abbesse noire. Dans les alcôves du grand siècle, la bosse était bien portée. (HQR, p.279)

En plus, nous remarquons dans la morale de la noblesse les "mêmes déviations", car, "presque pas de femme dans les hauts rangs qui ne fût un cas tératologique". Elles allaient même "en grève baiser sur le pieu de fer des têtes fraîches coupées". Comme un autre exemple de cruauté liée à l'amour, on apprend que Marguerite de Valois, "une aïeule des précieuses", "avait porté à sa ceinture sous cadenas, dans des boîtes de fer-blanc cousues à son corps de jupe, tous les cœurs de ses amants morts".

Cette noblesse, en fait, cherchait de jouissance en créant le grotesque à partir de l'humain, mais aussi de l'animal, comme forme d'avoir des jouets ou des bijoux déguisés dans ses scènes rituelles. Selon Roudinesco (2008, p.168), "l'act de bestialité, sous la forme festive, assassine, ritualise, résulte nécessairement, en divers degrés, d'un dressage, cela veut dire, de l'utilisation perverse du corps de l'animal". La fascination des nobles pour des "chevaux pies", de "sapajou", des "papions en grande livrée", ou même un "babouin vêtu de brocart d'or", ou un "orang-outang" (HQR, p.80) était remarquable quand on analyse l'autre dans la fantaisie perverse:

Barbe, duchesse de Cleveland et comtesse de Southampton, avait pour page un sapajou (...); chez Françoise Sutton était servi par un babouin vêtu de brocart d'or que lady Dudley appelait «mon nègre» (...); Catherine Sidley, comtesse de Dorchester, allait prendre séance au parlement dans un carrosse armorié derrière lequel se tenaient debout, trois papions en grande

livrée (...); duchesse de Medina-Coeli, dont le cardinal Polus vit le lever, se faisaient mettre ses bas par un orang-outang. (HQR, p.80)

En contraste à l'homme fabriqué, "ces singes montés en grade faisaient contrepoids aux hommes brutalisés et bestialisés". Cette noblesse se fascinait aussi par l'humain devenu bête, comme dans le cas de la fabrication des bossus, ou des nains, entre d'autres types de difformités. Selon Roman (1999, p.427), "au plaisir de faire souffrir, s'ajoute la fascination pour le masque et la figure contrefaite".

En suivant l'analyse des représentations du goût du difforme, il faut souligner en spécial la relation de Josiane, fille bâtarde de Jacques II, et de Gwynplaine, le masque riant fabriqué par le "droit de mutilation" de Jacques II.

Silva (2012), dans l'article "Féminin et Perversion dans l'HQR", travaille sur la construction de la scène perverse de Josiane, une amante d'êtres difformes et qui se "fût montrée volontiers à un satyre, ou à un eunuque" (HQR, p.277). Pour l'auteur, ce ne sera qu'à partir de la rencontre de Josiane avec Gwynplaine, lui dans la place de l'autre objet de jouissance comme son monstre idéal, que l'irréel se produise comme rêve ou fantaisie. Cette relation idéale, dans la scène, se montre comme sadomasochiste, mais se constitue, d'abord, à partir du moment où la fascination de Josiane pour Gwynplaine commence, dans l'Inn Tarinzeau Field, où la pratique du voyeurisme donne naissance à son désir.

La duchesse Josiane, fille bâtarde du roi Jacques II et sœur de la reine Anne, "était en tout, par la naissance, par la beauté, par l'ironie, par la lumière, à peu près reine" (HQR, p.277). Cette condition de sa naissance lui plaçait dans un lieu intermédiaire ou alors décalé du centre de la norme, ce qui peut-être a augmenté sa nécessité de transgression sociale, chargée des perversions. Selon Barreto (2008, p.201), "en étant bâtarde, elle transgresse la norme d'une généalogie et d'un rang stable dans la hiérarchie sociale du pouvoir".

Josiane avait en soi la métaphore du clair-obscur, "qu'un de ses yeux était bleu et l'autre noir", en signifiant que, "ses prunelles étaient faites d'amour et de haine, de bonheur et de malheur. Le jour et la nuit étaient mêlés dans son regard" (HQR, p.280). Avec ces considérations, elle représenterait tantôt la visée sublime de la déesse tantôt sa moralité grotesque, ce qui nous renvoie au personnage mythique de Lilith²⁵. Selon

²⁵ La première femme d'Adam, selon la tradition rabbinique, se révèle dès sa sortie de l'Éden comme la profanatrice de la descendance humaine, liée surtout au mal et à la perversité. Elle joue un rôle dans

Roman (1999, p.550), “la femme hugolienne intègre à des degrés divers, Dieu et Satan, suivant une échelle allant de l’innocence angélique à la perversion maléfique”. Pour Barreto (2008, p.198), Josiane caractérise l’aspect dual du monstre et renferme en soi l’image du “seul personnage féminin à être la voix sans préjugés de la femme, de son corps, et des pulsions. Josiane représente le désir et le sexe en toute transparence, sans qu’ils soient à aucun moment attachés à l’amour”.

Quand Josiane apparaît devant Gwynplaine dans sa chambre, pendant qu’il contemplait ses yeux, “les rayons de son œil bleu se mêlaient aux flamboiements de son œil noir, elle était surnaturelle” (HQR, p.626), relevant ainsi l’aspect de création fantastique qui est nécessaire à la scène-pervers. À ce moment-là, Gwynplaine devient l’autre sujet de la pulsion sadomasochiste de Josiane. Comme on a appris avec Freud, le sadisme vient avec le masochisme, dans la même pulsion. Josiane, à cause de sa haute position, pouvait se divertir avec la “chute”, le mélange entre l’haut et le bas:

elle était, par insolence de haute naissance, provocante et inabordable. Pourtant, elle pouvait trouver divertissant de s’arranger elle-même une chute. Elle habitait une gloire dans un nimbe avec la velléité d’en descendre, et peut-être avec la curiosité d’en tomber. (HQR, p.277)

Gwynplaine, le monstre parfait de ses rêves, n’a été que fabriqué. À cause de la chirurgie faite par Harquanonne, un *comprachico* chirurgien artiste qui suivait les connaissances du fameux Docteur Conquest, Gwynplaine a reçu un masque de rire éternel sur sa face. Cette chirurgie, la *bucca fissa*, était faite en ouvrant la bouche “jusqu’aux oreilles, des oreilles se repliant jusque sur les yeux”. Il a aussi créé “un nez informe fait pour l’oscillation des lunettes de grimacier”, dans le but de créer un “visage qu’on ne pouvait regarder sans rire”. C’est-à-dire “un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultante le rire [où] on y reconnaissait la trace de l’art” (HQR, p.349).

Outre ce visage, Gwynplaine, pour avoir des ressources de gymnaste et d’athlète naturelles pour un saltimbanque, “ses articulations, utilement disloquées, et propres à des flexions en sens inverse, avaient reçu une éducation de clown et pouvaient, comme des gonds de porte, se mouvoir dans tous les sens” (HQR, p.353). Ses cheveux aussi ont

l’incitation des hommes mariés à avoir de relations sexuelles avec elle, d’origines maléfiques ou criminelles, ce qui origine un vaste lignage de démons. Selon Barreto (2008, p.194). Elle finit par être référencée comme la propre épouse de Satan.

été modifiés. Ils avaient été teints d'une "couleur d'ocre une fois pour toutes". Les conséquences de cette peinture, "apparemment corrosive", c'est qu'elle l'avait laissé ses cheveux "laineux et bourrus au toucher" (HQR, p. 354).

Cette image n'est pas trop loin de celle décrite par Pastoureau (2011) pour la représentation du propre Satan après l'an 1000 apr.J-C. Selon l'auteur, "son visage, parfois orné avec un museau ou une branchie, était faisant toujours des grimaces de raillerie, avec sa bouche fendue jusqu'aux oreilles, son apparence, convulsionnée et cruelle"²⁶.

Avec ces deux personnages, Josiane et Gwynplaine, nous touchons à la constitution de la scène-pervers à la réaction de Josiane au moment où elle le regarde dans sa chambre. Selon Roman (1999, p.427), Josiane aime chez Gwynplaine l'image du monstre de la même façon que le Roi "se réjouit de voir le bouffon mimer la joie".

Au moment qu'ils se sont réunis dans la chambre, quand elle fait référence à la monstruosité de Gwynplaine, nous remarquons la visée idéaliste de l'autre, qui perd sa voix et devient un objet projeté, ce qui nous montre le caractère sadomasochiste de la scène: "sais-tu lire? Tu *dois* être ignorant. Je te fais des questions, mais *n'y réponds pas*". Ensuite, la caractérisation du monstre idéal prend des caractéristiques du règne animal: "je n'aime pas ton son de voix. Il est doux. Un être incomparable comme toi ne devrait pas parler, mais *grincer*. Tu chantes, c'est harmonieux. Je hais cela" (HQR, p.620, nous soulignons). Puis, nous constatons le caractère divin associé au monstre, au plan de la fantaisie: "Je t'aime mieux surprenant. Tu es assez *monstrueux* pour être *merveilleux*." (HQR, p.619, nous soulignons); "C'est *le monstre de mes rêves*. Il sera à moi" (HQR, p.620, nous soulignons). Ensuite, le caractère du criminel, qui joue le rôle du sujet-objet chez le masochiste, où le pervers veut endurer une douleur comme jouissance et découvre soi-même en face de la présence de l'autre:

j'espère bien que tu as commis quelque *crime*. Viens dans mes bras" (HQR, p.621); *je me sens dégradé près de toi*, quel bonheur! (...) Je suis si saturée de respect que *j'ai besoin de mépris* (HQR, p.621); Je t'aime non seulement parce que tu es difforme, mais parce que tu es *vil*. J'aime le monstre, et j'aime l'histriion (HQR, p.621); oserai-je être ta maîtresse, ta concubine, ton *esclave*, ta *chose*? Avec *joie*. Gwynplaine, je suis la femme. *J'ai besoin de me mépriser* (...). Fais de moi ce que tu voudras. Je suis faite pour que Jupiter baise mes pieds et pour *que Satan me crache au visage* (HQR, p.625);

²⁶ PASTOUREAU, Michel. **Preto**: história de uma cor. tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011, p. 48 (traduction libre)

insulte-moi. Bats-moi. Paye-moi. Traite-moi comme une créature. Je t'adore" (HQR, p.625); tu me révéles *ma vraie nature*. Tu me fais faire la découverte de moi-même. (HQR, p.622, nous soulignons)

Selon Roman (1999, p.427) "La fascination idolâtre pour la contre-nature s'accompagne enfin chez la duchesse Josiane d'un penchant masochiste (...) La fille de Jacques II [Josiane] ne représente pas seulement la chair, mais un monstre moral qui jouit, avant tout de l'idée d'avilissement".

Finalement, la création de la scène se complète quand on a l'image du démon comme l'objet idéal, ou laquelle, selon Silva (2013), du propre Satan: "Tu es probablement, sans le savoir, *un démon*" (HQR, p.621, nous soulignons), "tu es *la vision du grand rire infernal*. Tu es *le maître* que j'attendais" (HQR, p.622, nous soulignons). Dans la scène de Josiane, l'*hybris* vient par le mélange entre haut et bas, par sa jonction au monstre, "pour Josiane, rien de mieux que l'alliage de la grandeur et de la bassesse, que de mêler le haut et le bas. Voilà le chaos" (BARRETO, 2008, p.202).

La scène dure jusqu'au moment où Josiane découvre la noblesse de Gwynplaine et qu'il serait son vrai mari. C'est quand, en vérité, l'auréole du monstre tombe: "Puisque vous êtes mon mari, sortez", "Je vous hais" (HQR, p.630). Cela veut dire, comme bien affirme Friedmann (2002, p.145) "ce processus sadomasochiste se développe jusqu'au moment où, sur intervention extérieure, le charme est rompu".

Outre le rôle du difforme dans les relations royales et le goût pour le difforme qui engendre la création des bouffons pour jouir, il faut analyser aussi le rôle des Clubs pour la noblesse, à travers lesquelles il sera plus facile d'observer les différentes expressions des perversions.

Les Lords et le rôle des Clubs

Ainsi comme les rois, les lords avaient une plus grande liberté d'action à cause de leur naissance. Comme un "heureux de droit" dans la voix d'Ursus, les lords avaient presque le droit d'être "ignorant", "poltron", "laid", "bête" ou "vieux" que cela ne leur fera pas du tort. Avec sa naissance divine,

Un lord est celui qui existe au-dessus de sa propre nature; un lord est celui qui a, jeune, les droits du vieillard, vieux, les bonnes fortunes du jeune homme, vicieux, le respect des gens de bien, poltron, le commandement des gens de cœur, fainéants, le fruit du travail, ignorant, le diplôme de Cambridge et d'Oxford, bête, l'admiration des poètes, laids, le sourire des femmes, Thersite, le casque d'Achille, lièvre, la peau du lion. (HQR, p.397)

En travaillant sur la métaphore du blason, encore par la voix d'Ursus, le philosophe, sur les lords, on remarque que la présence du blason dans des cours royales, "où rugissent les monstres inconnus", comme "la guivre, la licorne, le serpent, la salamandre, la tarasque, la drée, le dragon, l'hippogriffe", faisant terreur au peuple (HQR, p.397). Pour Friedmann (2002, p.148), "la gestuelle lordienne se calque sur celle d'une populace inculte, dont le ricanement, à la fois "ingénieux" de par ses conséquences, et "imbécile" de par sa teneur, aboutit à l'annihilation virtuelle de la victime".

En sortant de la métaphore, on arrive au rôle des Clubs, où l'on trouve la concrétisation de la jouissance sadomasochiste et exhibitionniste-voyeurisme des lords, tout en faisant du peuple son autre objet. Selon Barreto, "Cette gaîté perverse est d'autant plus gaie si l'on s'attaque aux faibles, aux malades, aux vieux, aux étrangers, etc.» (BARRETO 2008, p.135).

Les Clubs fournissent un répertoire d'actions possibles, selon le goût ou le désir de jouissance et de rire des lords. Pour Prévost (2000, p.367) le rieur pervers dans le roman l'*HQR* n'est plus le monstre errant ni le gueux parisien: "c'est le roi, c'est la cour, c'est la gentry". Cela veut dire, le rire pervers est celui de la haute société. Ces Clubs, selon Barreto (2006, p.135) étaient "uniquement dédiés à être méchants envers l'autre et à se réjouir de sa disgrâce" (BARRETO 2006, p.135).

Dans le procès de l'animalisation de l'humain, caractéristique tantôt de la perversion tantôt de création de l'image grotesque, on a la jouissance sadomasochiste, qui n'arrive pas à la fin de sa satisfaction, car l'autre objet serait anéanti. La boxe vient

avec cet objectif. On remarque la cruauté sadique dans le combat de Phelem-ghe-madone et Helmsgail, deux étrangers advenus du peuple, quand “Phelem-ghe-madone fut frappé en plein front entre les deux sourcils. Tout son visage ruissela de sang. La foule cria: Helmsgail a fait couler le bordeaux!”, et après, “on applaudit”. À la fin de ce combat, Phelem-ghe-madone, qui a perdu, s’effaçait comme humain, il est devenu difforme par le combat: “Ce qui avait été un nez, des yeux et une bouche, n’était plus qu’une apparence d’épongé noire trempée dans le sang. Il cracha. On vit à terre quatre dents”, autant que “tout le monde battit des mains, même les perdants” (HQR, p.389).

Dans un premier moment, avant la restauration de Charles II, le premier Club qui apparaît dans le texte est le Lady Guinea, dédié simplement au jeu: “un cercle où foisonnait toute la jeune lordship. On y jouait (...) Près de chaque joueur se dressait un guéridon pour poser la tasse de thé et la sébile de bois doré où l’on met les rouleaux de guinées” (HQR, p.285-6). Les joueurs avaient “des manches de cuir, lesquelles protégeaient leurs dentelles, des plastrons de cuir qui garantissaient leurs fraises, et sur la tête (...) de larges chapeaux de paille couverts de fleurs”. En plus, on observe qu’ils étaient masqués, en ayant “sur le dos leurs habits à l’envers”. Ce Club ne serait pas lié à des perversions, mais à une forme d’aller contre cet ennui subi par cette noblesse oisive.

Un autre Club à cette époque-là, fondé sur le fétichisme grotesque tératologique, était le Club des Laid, dédié au culte à la difformité, “On y prenait l’engagement de se battre, non pour une belle femme, mais pour un homme laid” (HQR, p.286).

Après la restauration de Charles II, on note que les Clubs révolutionnaires ont été abolis, mais les Clubs monarchiques ont bien succédé les Clubs républicains (HQR, p.287). Avec cela l’on observe un changement des Clubs liés au pur divertissement et au fétichisme, allant vers des Clubs où les membres devaient actualiser les scènes perverses à travers des relations sadomasochistes, comme l’on note avec: le She Romps Club, le Club des Éclairs, le Hellfire Club, le Club des Coups de Tête, le Fun Club, et aussi le Grand Mohock.

Le She Romps Club était dédié aux femmes grotesques, du peuple, où on “prenait dans la rue une femme, une passante, une bourgeoise, aussi peu vieille et aussi peu laide que possible; on la poussait dans le Club, de force, et on la faisait marcher sur les mains, les pieds en l’air, le visage voilé par ses jupes retombantes”. En outre la souffrance morale et psychique infringée, “si elle y mettait de la mauvaise grâce, on cinglait un peu de la cravache ce qui n’était plus voilé. C’était sa faute. Les écuyers de ce

genre de manège s'appelaient «les sauteurs»“ (HQR, p.287). Avec cette description on note que ce Club était fondé sur le sadomasochisme, où le grotesque féminin révèle l'autre objet de la scène-perverse.

Le Club des Éclairs se fonde sur l'*hybris*, dans le sens du mélange d'ethnies qui n'étaient pas bien vu socialement à l'époque: “on y faisait danser par des nègres et des blanches les danses des piquantes et des timtirimbass du Pérou, notamment la Mozamala, “mauvaise fille”, danse qui a pour triomphe la danseuse s'asseyant sur un tas de son auquel en se relevant elle laisse une empreinte callipyge” (HQR, p.287).

Un autre, le Hellfire Club, c'était le lieu “où l'on jouait être impie. C'était la joute des sacrilèges. L'enfer y était l'enchère du plus gros blasphème”. Avec ce Club, la transgression était la norme, ce qui montre que la perversion, tandis que transgressive, peut avoir une place de réflexion sur la société.

Le Club de Coups de Tête, dont le nom annonce déjà l'action de battre l'autre, se penche vers l'“imbécile” venu du peuple. Cet autre, différemment du mélange haut bas de la perversion surtout masochiste noté chez Josiane, est mis comme l'autre objet d'une relation surtout sadique. Dans la description des règles, on note que:

on y donnait des coups de tête aux gens” (HQR, p.287); on avisait quelque portefaix à large poitrail et à l'air imbécile. On lui offrait, et au besoin on le contraignait d'accepter, un pot de porter pour se laisser donner quatre coups de tête dans la poitrine. Et là-dessus on pariait (HQR, p.287-8).

Comme nous remarquons dans le texte, la Loi était du côté des Clubs en cas de mort: “Une fois, un homme, une grosse brute de gallois nommé Gogangerdd, expira au troisième coup de tête. Ceci parut grave. Il y eut enquête, et le jury d'indictement rendit ce verdict: «Mort d'un gonflement de cœur causé par excès de boisson». Gogangerdd avait en effet bu le pot de porter” (HQR, p.287-8). Dans ce Club, le sadomasochisme joue un rôle plus complexe, à cause du fait que la cruauté surmonte la jouissance dans le moment où l'autre meurt.

Un autre Club, le Fun Club, se fonde aussi sur le sadomasochisme, mais à partir du concept de fun: “Fun est, comme cant, comme humour, un mot spécial intraduisible. Le fun est à la farce ce que le piment est au sel” (HQR, p.288). Comme exemple des actions qu'illustrent les bases de sa scène perverse on observe que:

Pénétrer dans une maison, y briser une glace de prix, y balafrer les portraits de famille, empoisonner le chien, mettre un chat dans la volière, cela

s'appelle «tailler une pièce de fun. (...) Donner une fausse mauvaise nouvelle qui fait prendre aux personnes le deuil à tort, c'est du fun. C'est le fun qui a fait un trou carré dans un Holbein à Hampton-Court. Le fun serait fier si c'était lui qui avait cassé les bras à la Vénus de Milo. (HQR, p.288)

Son objectif principal était, dans une jouissance sadomasochiste, faire du tort et endommager le peuple, surtout le peuple misérable:

Londres à l'heure où les bourgeois dorment, arrachaient les gonds des volets, coupaient les tuyaux des pompes, défonçaient les citernes, décrochaient les enseignes, saccageaient les cultures, éteignaient les réverbères, sciaient les poutres d'étai des maisons, cassaient les carreaux des fenêtres, surtout dans les quartiers indigents. C'étaient les riches qui faisaient cela aux misérables. (HQR, p.288)

Le dernier Club, mais aussi celui qui annonce le sadomasochisme dans sa forme la plus cruelle, c'était le Grand Mohock. Comme l'on remarque dans le texte: "Le Mohock dépassait le fun. Faire le mal pour le mal, tel était le programme. Le Mohock Club avait ce but grandiose, nuire". Dans ce Club, l'autre objet de la pulsion sadomasochiste sont surtout des gens du peuple et son but est uniquement nuire, comme l'on note donc: "en devenant Mohock, on prêtait serment d'être nuisible. Nuire à tout prix, n'importe quand, à n'importe qui, et n'importe comment, était le devoir. Tout membre du Mohock Club devait avoir un talent". Avec ce "talent" on ouvre les possibilités de configuration de la scène-pervers, car elle dépendra de chaque situation.

Sur les différentes façons de nuire, de causer de la souffrance à autrui, comme forme de jouissance, il y avait le "maître de danse", qui "faisait gambader les manants en leur lardant les mollets de son épée". Un autre talent était celui de "faire suer", où l'on entourait un homme de six ou huit gentilshommes, en lui laissant "entouré de toutes parts, [pour qu']il [soit] impossible que le bêlître ne tournât pas le dos de quelqu'un", puis "le gentilhomme à qui l'homme montrait le dos l'en châtiât par un coup de pointe qui le faisait pirouetter, un nouveau coup de pointe aux reins avertissait le quidam que quelqu'un de noble était derrière lui, et ainsi de suite, chacun piquant à son tour". À la fin, quand l'individu était "tout ensanglanté" et "avait tourné et dansé", "on le faisait bâtonner par des laquais pour changer le cours de ses idées". Une autre forme de nuire était le "tap[e] au lion", où on "dire arrêtaient en riant un passant, lui écrasaient le nez d'un coup de poing, et lui enfonçaient leurs deux pouces dans les deux yeux. Si les yeux étaient crevés, on les lui payait" (HQR, p.289). Avec cette description on observe que, dans les premières formes de nuire, il n'était qu'important de maintenir la scène

perverse jusqu'au moment exact avant la mort, sans satisfaire la pulsion sadomasochiste. Cette caractéristique, comme nous avons abordé auparavant, est dans la conception de la perversion sadique, car ses manifestations seraient marquées par l'attente, la peur de l'autre, la pression, en ne finalisant pas l'acte destructif.

Dans le "tap[e] au lion", sa nouveauté demeure dans la forme de compensation offerte par les lords à ceux qui ont été soufferts, en les payant de l'argent. Comme dit Barreto (2006, p.135) sur Lord David Dirry-Moir, il "dédommage financièrement ceux qu'il humilie, une façon de faire son mea-culpa des avilissements qu'il inflige lui-même au peuple démuné". Avec cela, on peut considérer que l'argent vient, à partir du point de vu des lords, comme symbole du mot nécessaire pour le contrat masochiste de l'objet. Cependant, ce que l'on note est que l'autre masochiste ne se place pas dans une position de vrai masochiste, car il en vérité ne veut pas de cette douleur.

À propos de cette couche de la société, nous remarquons donc qu'au XVIII^e siècle anglais, les "opulents oisifs" à Londres s'amusaient avec des activités grotesques et moralement perverses sous l'explication dont "de tout temps la jeunesse s'est amusée" (HQR, p.289)

3.2.2 L'Église et les eunuques

Les eunuques n'apparaissent que très peu dans le roman, mais ils jouent un rôle considérable à côté du rôle du bouffon et du saltimbanque, dans le sens dont ils répondent à une demande d'une catégorie sociale, en représentant, eux aussi, un reflet de la nécessité d'avoir des êtres difformes. Outre le fait de Josiane se montrer non seulement à un satyre, mais aussi à un eunuque (HQR, p.277), la production de cette catégorie de difformités dénonce aussi la bonne relation que l'église avait avec les *comprachicos*, le groupe nomade que lui fournissait la marchandise difforme. Nous constatons, dans le texte, à propos des *comprachicos*, que:

ces artistes fournissaient des chanteurs au Saint-Père. Les *comprachicos* étaient utiles au miserere d'Allegri. Ils étaient particulièrement dévots à Marie. Tout ceci plaisait au papisme des Stuarts. Jacques II ne pouvait être hostile à des hommes religieux qui poussaient la dévotion à la vierge *jusqu'à fabriquer des eunuques*. (HQR, p.92, nous soulignons)

3.2.3 Le Peuple

Le peuple, catégorie sociale moins homogène que les deux dernières, correspond non seulement au groupe qui jouera un rôle important dans les Inns, mais englobe aussi les *comprachicos*, responsables par la création et le commerce des monstres, de qui on parlera en premier.

Créateurs et créatures: comprachicos et saltimbanques

Comme des acteurs majeurs de cette industrie de fabrication du grotesque tératologique, le rôle des comprachicos s'avère minable et "la raison d'État se servait d'eux". Les *comprachicos* ou "comprapequeños", mot venu de l'espagnol qui signifie "les achète petits» (HQR, p.78), ou "cheylas" (HQR, p.85), mot hindou qui signifie "dénicheur d'enfants", étaient "une hideuse et étrange affiliation nomade, fameuse au dix-septième siècle, oublié au dix-huitième, ignorée aujourd'hui" (HQR, p.78). Ils se montrent comme "un ancien détail social caractéristique" faisant partie "de la vieille laideur humaine" (HQR, p.78). Dans un résumé bref de leur action associée à la demande sociale du rire – le difforme risible, donc grotesque, on apprend que:

Les comprachicos faisaient le commerce des enfants.
Ils en achetaient et ils en vendaient.
Ils n'en dérobaient point. Le vol des enfants est une autre industrie.
Et que faisaient-ils de ces enfants?
Des monstres.
Pourquoi des monstres?
Pour rire (HQR, p.78),

Et, après avoir façonné les enfants, "cette matière première", ils les revendaient (HQR, p.84), soit comme bouffon, soit comme eunuque, soit comme saltimbanque.

Dans leur description, on remarque qu'ils n'ont que "l'exploitation en commun d'un même métier", car ils étaient "un composé de toutes les nations": ils n'avaient pas d'une langue à eux, comme les gipsies, "leur jargon était une promiscuité d'idiomes; toutes les langues mêlées étaient leur langue; ils parlaient un tohu-bohu"; leur ethnie n'était pas du tout la même, en n'étant l'affiliation que leur lien commun (HQR, p.91).

Comme une partie d'une catégorie sociale qu'on nomme 'peuple', "les comprachicos étaient une franc-maçonnerie; maçonnerie ayant, non un but auguste, mais une industrie hideuse" (HQR, p.91). Avec ces considérations, ils étaient vus comme un "résidu" social, une "cuvette horrible d'eaux immondes" (HQR, p.91), "plutôt une association qu'une peuplade, plutôt un résidu qu'une association. C'était toute la gueuserie de l'univers ayant pour industrie un crime. C'était une sorte de peuple arlequin composé de tous les haillons", avec sa loi d'existence dans "apparaître, puis disparaître", cela veut dire: "errer" (HQR, p.87-8).

En évoquant le fait qu'ils n'aimaient pas le vol, qu'ils "étaient d'honnêtes gens", les caractéristiques de ce groupe dénoncent déjà la perversion dans la morale de la société, car leur métier était vu comme travail: "qu'on en pense ce qu'on voudra, ils étaient parfois sincèrement scrupuleux. Ils poussaient une porte, entraient, marchandaient un enfant, payaient et l'emportaient. Cela se faisait correctement" (HQR, p.88). Cette ironie ou honnêteté de la voix du narrateur ne confirme que le côté pervers des relations humaines dans la trame, quand l'autre devient l'autre objet, fruit non seulement d'une idéalisation de l'autre, mais du consentement social de la fabrication de l'autre idéalisé par un moi, et qui ne jouera qu'un rôle représenté dans les scènes-perverses d'un des rangs sociaux après la vente d'enfants.

Pour la fabrication de monstres, il y avait "toute une science", donc, une tradition technique. Pour donner la formule, on remarque que:

Les comprachicos travaillaient l'homme comme les Chinois travaillent l'arbre. Ils avaient des secrets, nous l'avons dit. Ils avaient des trucs. Art perdu. Un certain rabougrissement bizarre sortait de leurs mains. C'était ridicule et profond. Ils touchaient à un petit être avec tant d'esprit que le père ne l'eût pas reconnu. Quelquefois ils laissaient la colonne dorsale droite, mais ils refaisaient la face. Ils démarquaient un enfant comme on démarque un mouchoir. (HQR, p.85)

Le processus de création artistique accompli ou alors la chirurgie, l'enfant ne se souvenait de rien, les *comprachicos*, après avoir "ôt[er] à l'enfant son visage", ils l'avaient ôté aussi sa mémoire, "du moins ils lui en ôtaient ce qu'ils pouvaient. L'enfant n'avait point conscience de la mutilation qu'il avait subie", et prendra donc la place du bouffon social, quand, après avoir perdu sa mémoire, il perdra sa voix e devra représenter un rôle dans une scène héritière d'une structure sociale malade.

Dans le rôle du Créateur, les *comprachicos* reprennent l'idée de la perversion autant que "religion du diable", de Chasseguet-Smirguel (1991, p.216). Dans cette religion, l'*hybris* ouvre la place de la création d'une nouvelle réalité, mais avec une inversion des rôles divins, car ce sont les *comprachicos* qui prennent le rôle de créateurs. Ils, dans cette position, créent une nouvelle forme qui annonce en elle-même la régression au chaos originel, à partir de la la création du difforme, qui relève le grotesque.

Le peuple et les Inns

Étant ignorant, le peuple est aveugle. Où il n'y a pas de perspectives, il n'y a pas d'ambitions; l'ignorant est dans une nuit utile, qui, supprimant le regard, supprime les convoitises. De là l'innocence. (HQR, p.259)

Le peuple dans la société représentée dans *l'HQR* se caractérise comme une "multitude d'insensés", "un mélange confus de toutes sortes d'âges, de sexes, d'humeur et de conditions". Le peuple, dans la voix d'Ursus, avait "(...) trop de têtes pour avoir une pensée et trop d'yeux pour avoir un regard (...)". Ce peuple, qui n'avait pas de cohésion interne pour penser la situation politique et faire la révolution finit par nécessiter d'un guide; "on règne pour lui" (HQR, p.564).

Cette catégorie sociale, le peuple, mis dans la misère, "n'a qu'un liard, il le donne, la reine le prend, le peuple remercie. Rien de plus simple. Le reste regarde les lords" (HQR, p.259). En critiquant la conscience du peuple comme d'aliéné, par rapport au gouvernement, Ursus dit "une habitude idiote qu'ont les peuples, c'est d'attribuer au roi ce qu'ils font. Ils se battent. À qui la gloire? Au roi. Ils paient. Qui est magnifique? le roi", et il finit par, ironiquement, commenter: "le peuple l'aime d'être si riche" (HQR, p.297).

Dans l'HQR, la diversion de ce peuple misérable était "les exhibitions de carrefours, les tréteaux à parade, les circus à bêtes curieuses, les baraques de saltimbanques, les clowns, les tartailles, les pasquins, les farces en plein vent et les prodiges de la foire".

Le Tarrinzeau-field, un "champ de foire permanent", était l'un des plus fameux à Londres, "encombré d'escamoteurs, d'équilibristes, de bateleurs, et de musiques sur des

tréteaux”, et toujours plein d’une foule fascinée par les présentations, “toujours plein[es] d’imbéciles qui «viennent regarder le diable»“, cela veut dire “aller au spectacle”.

Dans le Tarrinzeau-field, plusieurs Inns, “qui prenaient et envoyaient du public à ces théâtres forains, s’ouvraient sur cette place fériée toute l’année et y prospéraient” (HQR, p.411). Différemment des Clubs destinés à la noblesse,

ces Inns étaient de simples échoppes, habitées seulement le jour. Le soir le tavernier mettait dans sa poche la clef de la taverne, et s’en allait. Un seul de ces Inns était une maison. Il n’y avait pas d’autre logis dans tout le bowling-green, les baraques du champ de foire pouvant toujours disparaître d’un moment à l’autre, vu l’absence d’attache et le vagabondage de tous ces saltimbanques. Les bateleurs ont une vie déracinée. (HQR, p.411-12)

Ce sera dans ces lieux qu’on remarquera la présence des saltimbanques, comme essence de la jouissance populaire, à travers un rire sadique moins anéantissant que celui de la noblesse, et d’une “curiosité populaire” (HQR, p.446). Le rire dans la construction des scènes de divertissement dans les Inns se lie surtout à la perversion exhibitionniste-voyeuriste que à la perversion sadomasochiste. Ici on n’a pas nettement le rôle de la perte de la voix et de la cruauté infligé à l’autre objet. Dans les Inns, les saltimbanques sont eux aussi en quête de jouissance à travers son corps grotesque qui se place dans une scène perverse associée à l’exhibitionnisme.

Gwynplaine surgit aussi dans les foires comme représentation du bouffon idéal, mis dans la scène-pervers que la place des Inns instituait dans les relations exhibitionnistes voyeurismes, mais avec un rôle différent, car le peuple ne voulait pas simplement nuire, mais provoquer un rire qui pouvait le faire oublier sa réalité, même s’il s’agissait d’un rire pervers:

Gwynplaine était saltimbanque. Il se faisait voir en public. Pas d’effet comparable au sien. Il guérissait les hypocondries rien qu’en se montrant. Il était à éviter pour des gens en deuil, confus et forcés, s’ils l’apercevaient, de rire indécemment. Un jour le bourreau vint, et Gwynplaine le fit rire. On voyait Gwynplaine, on se tenait les côtes; il parlait, on se roulait à terre. Il était le pôle opposé du chagrin. Spleen était à un bout, et Gwynplaine à l’autre. (HQR, p.357).

Avec la popularité de Gwynplaine les autres saltimbanques finissaient par avoir leurs présentations laissées de côté:

les baladins et bateleurs de Tarrinzeau-field [en] furent effarés. Un épervier s'abattant dans une cage de chardonnerets et leur becquetant leur mangeoire, tel fut l'effet. Gwynplaine leur dévora leur public (HQR, p.420); le succès n'est pas aimé, surtout par ceux dont il est la chute. Il est rare que les mangés adorent les mangeurs. L'Homme qui Rit, décidément, faisait événement. Les bateleurs d'alentour étaient indignés. (HQR, p.425).

Ce ne sera qu'avec l'aveu d'une mère, qu'on aperçoit jusqu'à quel point les créations des saltimbanques étaient permises ou même voulues:

On entendit un jour la mère d'un petit qui était un chérubin de gentillesse et qui jouait les cupidons, s'écrier: - On nous a manqué nos enfants. Il n'y a que ce Gwynplaine de réussi. Et, montrant le poing à son fils, elle ajouta: - Si je connaissais ton père, je lui ferais une scène! (HQR, p.425)

Au sein de cette société, la popularité d'un saltimbanque pouvait signifier la sortie de la misère, et il y avait des mères qui désiraient la difformité de leurs, dans l'hypothèse qu'ils pouvaient être fameux.

Une caractéristique importante qu'il faut remarquer, c'est le déguisement de la noblesse afin de pouvoir profiter des divertissements du peuple. Le peuple au contraire "n'avait pas le moyen d'aller aux «nobles matches» de la gentry, et ne pouvait, comme les seigneurs et gentilshommes, parier mille guinées" (HQR, p.389).

Comme un exemple magistral de la réunion peuple noblesse, le personnage de Lord David. Dans les rues, il n'était appelé de Tom-Jim-Jack, et déguisé personne ne reconnaissant le lord. "Il était populaire, et fort illustre", se faisant leader "de la canaille", faisant "l'effet d'une sorte d'estafier suprême, sans liaison, sans intimité, casseur de vitres, meneur d'hommes, paraissant, disparaissant, camarade de tout le monde et compagnon de personne" (HQR, p.426). Comme nous dit Sequeira (2009, p.222), le pervers a besoin d'un témoin, d'une présence, d'un regard, en faisant que la foule l'aime. Pour Roman (1999, p.554), «ceux ["nobles ou les grands bourgeois"] ne circulent dans les bas-fonds sociaux que pour mieux asseoir leur autorité tyrannique".

Cette réunion du haut et du bas à travers l'image des nobles déguisés dans les foires populaires nous montre que, en outre leur rôle aux Clubs, institution créée seulement pour la jouissance des nobles, il aimait aussi le mélange causé par cette

jonction. Ce mélange, à travers le travestissement, nous remonte à l'*hybris* car il instaure une autre place sans bornes bien définies pour les nobles.

Maintenant, on résume les résultats de l'analyse exprimée à l'intérieur de ce chapitre. En concernant la noblesse, nous avons discuté sur trois éléments spécifiques: le "droit de mutilation" du roi; le goût du difforme dans la cour; et le rôle des *Clubs* pour les lords anglais. Dans le premier nous avons noté que la scène rituelle est composée avec l'autre devenu difforme. Cependant, cet autre n'est que des gens de la propre noblesse. Dans le goût du difforme, la scène perverse se caractérisait par l'autre en rapport au difforme, dans le rôle du bouffon, et était en rapport surtout à des femmes. Cette scène nous montrerait aussi la fusion de corps, la démembration et le mélange de l'animalité et de l'humanité comme l'expression de l'*hybris* dans la cour. Le masochisme y surgit aussi à travers le rabaissement ou la soumission à un autre grotesque, lié au bas.

Pour les Clubs, nous avons fait un panorama pour montrer la diversité de scènes perverses sadiques créée par les Lords, toutes associées à l'autre objet lié au bas, soit il grotesque, comme dans le Club des Laid, soit-il de gens du peuple en général, soit l'image de la femme humiliée, entre d'autres possibilités.

À l'intérieur de la partie dédiée à l'église et le commerce d'eunuques, nous avons remarqué que le contrat social avec les *comprachicos* est trouvé même dans l'église, avec l'achat d'eunuques, qui deviendraient de futurs musiciens, etc., et qui eux aussi jouent le rôle de l'autre dans une scène perverse où la fantaisie de l'être pure et sans sexe.

Dans la partie que nous discutons autour du peuple, nous avons souligné que ce ne serait qu'une branche de cette catégorie sociale, les *comprachicos*, qui jouait le rôle le plus important dans la fabrication et le commerce de marchandises grotesques, selon les demandes sociales. En outre, nous avons remarqué que l'existence des foires est fondamentale pour le maintien de la mise à jour de la scène perverse pour le peuple, où les saltimbanques, créés par les *comprachicos*, jouent le rôle de l'autre dans la perversion exhibitionnistes-voyeuristes.

CONSIDÉRATIONS FINALES

À partir de l'analyse des scènes perverses trouvées dans le roman hugolien *l'Homme qui rit*, nous pouvons conclure d'abord que l'emploi du grotesque joue un rôle fondamental.

Dans la noblesse, le roi narcissique apparaît dans le rôle du tout-puissant, en pouvant même, avec l'argument de maintenir l'ordre établi, faire disparaître d'autres nobles, faire les nobles de saltimbanques, comme c'est le cas de Gwynplaine, ou même la mort. C'est aussi à l'intérieur de la noblesse que nous avons trouvé le gout pour le monstre et sa commercialisation. Ceci par ça médiation de créateurs du difforme et commerçants d'enfants, les *comprachicos*, qui joue un rôle central pour l'achat de bouffons par la noblesse. Dans ce cas, les scènes perverses étaient créées en tenant à la place de l'autre un être humain difforme ou un animal, dont l'*hybris* se manifestait comme l'effacement des bornes des règnes humain et animal. Les Clubs y joue aussi un rôle important et nous montrent une grande diversité de scènes perverses à travers ses règles, les conduites et les actions des lords qui y faisait partie. Nous avons remarqué que seulement un des Clubs avait le difforme comme l'autre dans la scène perverse, le Club des Laid. L'autre se venait donc du peuple, lié au bas, pour composer les scènes perverses. La cruauté trouvée là dedans ne nous montre qu'une forme de jouissance sadique, en arrivant, dans des cas extrêmes, à la mort.

Même en ayant peu de références dans le texte sur le rôle du difforme au sein de l'église, nous constatons que le commerce de monstres y joue un rôle important. La demande des eunuques nous donne la réponse à cette question, en éclaircissant même les bonnes relations entre l'église et l'institution sociale responsable pour l'achat, la monstruation et la vente d'enfants, les *comprachicos*. Les eunuques occupaient donc la place de l'autre d'une relation voyeuriste et sadique par rapport à l'institution de l'église.

À l'intérieur du rang du peuple, nous avons travaillé sur la fonction fondamentale dans cette industrie de la création du grotesque à partir des *comprachicos*, et aussi le rôle des Inns dans la quête de jouissance en principe de la foule, mais qui s'étend aussi quand des lords y trouve aussi de la jouissance. Nous avons discuté les faits qui caractérisent le rire sadique du peuple, contrastant avec le sadomasochisme des lords dans les Clubs, soit parce que la perversion y trouvé est d'ordre exhibitionniste-

voyeuriste, soit parce qu'elle vient d'un peuple qui souffre beaucoup à cause d'une société malade, qui ne se préoccupe pas avec la misère.

Avec cette étude, on finit par conclure que la société représentée engendre beaucoup de types de perversions, associées au grotesque, récurrentes dans diverses formes différentes dans chaque rang social. En tenant en compte la publication du livre en 1869, il est intéressant d'observer que, même avant les postulats de la psychanalyse sur la perversion, avec Freud, Victor Hugo voyait déjà des contextes spécifiques qu'engendrait la création de différentes scènes perverses dans la société.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DE VICTOR HUGO

HUGO, Victor. **L'Homme qui rit**. Introduction de Pierre Albuy; Édition établie et annotée par Roger Borderie. Paris: Gallimard, 2002.

_____. **Preface de cromwell**: Suivie d'extraits d'autres prefaces dramatiques. Établie par Pierre Groscluse. Paris: Larousse, 1949, 6^e ed.

SUR VICTOR HUGO

ALBUY, Pierre. "Rire révolution". In: ____ **L'Homme qui rit**. HUGO, Victor. Introduction de Pierre Albuy; Édition établie et annotée par Roger Borderie. Paris: Gallimard, 2002.

BARRETO, Junia R. F.. **Figures de monstres dans l'oeuvre théâtrale et romanesque de Victor Hugo**. Lille: ANRT, 2008.

FRIEDMANN, Joe. **Victor Hugo, un temps pour rire**. Saint-Genouph: Nizet. 2002

SAYRE, Robert et LÖWY, Michel. "O que é Romantismo? Uma tentativa de redefinição". In: _____. SAYRE, R. et LÖWY, M.. **Revolta e melancolia - O Romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

PREVOST, Maxime. **Gaieté perverse et rire de force dans l'oeuvre de Victor Hugo**. Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et de la recherche en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en philosophie. Québec: Université McGill, 2000.

ROMAN, Myriam. **Victor Hugo et le roman philosophique**: Du "drame dans les faits" au "drame dans les idées". Paris: Champion, 1999.

SUR LA PERVERSION

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine. **Ética e estética da perversão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos**. Tradução André Telles; revisão técnica Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

FERRAZ, Flávio Carvalho. **Perversão**. 5. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.

FREUD, Sigmund. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: _____. **Um caso de histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos** (1901-1905). Volume VII. Edição Standard Brasileira, IMAGO Editora, 1974.

_____. “Fetichismo”. In: _____. **O Futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos** (1927-1931). Volume XXI. Edição Standard Brasileira, IMAGO Editora, 1974.

LACAN, Jacques. (1953-1954). **O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.

_____. (1956-1957). **O Seminário, livro 4: a relação de objeto**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

_____. (1966-1967). **O Seminário, livro 13: o objeto da psicanálise**. Inédito.

_____. (1973-1974). **O Seminário, livro 21: les non-dupes errent**. Inédito.

SEQUEIRA, Vania Conselheiro. **Pedro e o Lobo: O Criminoso Perverso e a Perversão Social**. São Paulo: *Psicologia - Teoria e Pesquisa*. Abr-Jun 2009, Vol. 25 n. 2, p. 221-228.

SILVA, Ariel Pheula do Couto e.. “Feminino e Perversão em O Homem que ri”. In: _____. **Victor Hugo: Disseminações**. (organizado por Junia Barreto). Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

VALAS, Patrick. **Freud e a Perversão**. Reunião de textos, Manoel Bairro da Motta; tradução, Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

SUR LE GROTESQUE

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, 2ªEd.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SODRÉ, Muniz et PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

DICTIONNAIRES

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**: mythes, rêves, coutumes, gestès, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982.

Dicionário Eletrônico Le Petit Robert da língua francesa. Paris: Larousse, 2009, CD-rom, versão para Windows.

ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. — Rio de Janeiro: Zahar, 1998.